مضامین سکندر احمد

مرتب: غزالہ سکندر

مضامینِ سکندر احمد

غزالہ سکندر

مضامینِ سکندر احمد

غزالہ سکندر

عرشیہ پبلی کیشنز دہلی ۹۵

نام کتاب : مضامینِ سکندر احمد
ترتیب : غزالہ سکندر
پتہ : C/o Khalilur Rehman, 32,
Gulshan-e-Rashid, Main Road,
Ranchi-834002
موبائل : 09097895008
مطبع : پروشن پرنٹرس، دہلی
سرورق : اظہار احمد ندیم
ناشر : عرشیہ پبلی کیشنز

Mazameen-e-Sikandar Ahmad

by Ghazala Sikandar

Edition : 2013 Rs.: 300/-

ملنے کے پتے
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اُردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔۶
- کتب خانہ انجمن ترقی، جامع مسجد، دہلی 011-23276526
- رائی بک ڈپو، الہ آباد۔ 09889742811
- کتاب دار، ممبئی۔ 022-23411854
- مرزا ورلڈ بک، اورنگ آباد۔
- بک امپوریم، اُردو بازار، سبزی باغ، پٹنہ۔۴

arshia publications
A-170, Ground Floor-3, Surya Apartment, Dilshad Colony, Delhi - 110095 (INDIA)
Mob: (0) 9899706640, 9971775969 Email: arshiapublications@gmail.com

بہترین شوہر، بہترین باپ، بہترین دوست
سکندر احمد مرحوم کی روح کو
خراج عقیدت کے طور پر

اے وائے زمحرومی دیدار و دگر ہیچ

غزالہ سکندر
افق پیکر
طاہر عمران احمد

فہرست

لاہور کا ایک واقعہ” ایک تخلیقی کاوش ہی نہیں ایک بامقصد اور ایک منفرد اخلاقی اعلان بھی ہے۔

— سکندر احمد

دراصل قرأت بھی تخلیقی عمل ہے قرأت کا تخلیقی پہلو ایسی صورت میں مزید منور اور ممیز ہو
تا ہے جب اسے نقد و تعبیر کے ابتدائی اقدام کے طریقہ کار کے طور پر دیکھا جائے۔

— سکندر احمد

ترقی پسند شعراء میں دو رجحانات غالب تھے فیض احمد فیض نرم لب و لہجہ، ڈکشن کی ندرت اور رومان میں ڈوبا ہوا اسلوب دوسرا علی سردار جعفری والا گھن گرج اور خطیبانہ لب و لہجے سے لیس۔ احمد ندیم قاسمی کی شاعری کا انداز ان دونوں سے الگ تھا۔

— سکندر احمد

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا دو نیر مسعود ہوں ایک نظریہ ساز نیر مسعود اور دوسرے تخلیق کار نیر مسعود۔ ایسا نہیں کہ دونوں کے درمیان کوئی قدر مشترک نہیں۔ خال خال ہی سہی دونوں کہیں کہیں متفق بھی نظر آتے ہیں۔ تاہم ایسی صورت حال شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے۔

— سکندر احمد

احمد ہمیش کی 'کہانی مجھے لکھتی ہے' افسانے کی بہترین تجریدی مانی جاسکتی ہے۔ آپ اس افسانے کو تین مرتبہ پڑھیں اور یوں پڑھیں کہ افسانہ نہیں اردو افسانوں کی بیانیات (Narratology) اور تجریدی دونوں کو بیک وقت پڑھ رہے ہیں۔

— سکندر احمد

غیاث احمد گدی کا افسانہ ہے 'کالے شاہ' میرے خیال میں یہ افسانہ 'افسانے کی ریطوریقا' کی کامیاب ترین مثال ہے۔ ——سکندر احمد

قرۃالعین کے یہاں وقت بیک وقت منجمد بھی ہے اور رواں بھی۔

— سکندر احمد

شفیع جاوید کا افسانہ 'وہ میں' بھی داخلی پلاٹ کی عمدہ مثال ہے۔ بلکہ یہ افسانہ بریندر میتھیوز کی بیان کردہ شرائط 'واحد کردار، واحد جذبہ، واحد واقعہ' کی بھی عمدہ مثال ہے۔

— سکندر احمد

کبھی کبھی فروعات نگاری ضروری بھی ہو جاتی ہے۔ قاری افسانے سے تب تک وابستہ محسوس نہیں کر سکتا جب تک کہ اسے ایک دنیا کی سیر نہ کرائی جائے جہاں واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔

— سکندر احمد

پیش لفظ

ایک دنیا سکندر احمد کو بیانیاتی علوم کے عالم، ماہر عروضی، علم مجلسی کے ماہر، حق گو نقاد کی حیثیت سے جانتی تھی۔ لیکن میرے لئے وہ محبت کرنے والے شوہر اور ہمارے بچوں کے لئے شفیق ترین باپ، ان کی تعلیم و تعلم میں شریک، بہترین سرپرست کے سوا کچھ نہ تھے۔

آج کے دن میں انھیں خصوصی طور پر یاد کر رہی ہوں، اور شاید عالم ارواح میں وہ بھی ہم لوگوں کو یاد کر رہے ہوں اور شفقت اور محبت بھری نگاہوں سے دیکھ رہے ہوں۔ ۲۷ر نومبر ان کی سالگرہ کا دن تھا اور میں ہر سال اس دن کچھ نہ کچھ تحفۂ عقیدت و مہر و محبت پیش کرتی تھی۔ یہ پہلی سالگرہ ہے جب وہ ہمارے درمیان نہیں ہیں۔ اللہ انھیں غریق رحمت کرے۔ اگر بیوی کے آنسو اور بچوں کی آہیں کسی کی مغفرت میں کچھ مدد کر سکتے ہوں تو مجھے یقین ہے کہ اللہ تعالیٰ ہمارے غم کو دیکھ رہا ہوگا اور ہماری نیکیاں مرحوم کے حساب میں ڈال دی گئی ہوں گی۔

سکندر احمد زندگی کی بہت سی باتوں میں بے نیاز تھے۔ یہی وجہ ہے کثرت سے بہت عمدہ مضامین کے مالک ہونے کے باوجود انھیں مجموعہ چھپوانے کی جلدی نہ تھی، بلکہ یوں کہوں تو غلط نہ ہوگا کہ انھیں اس کا شوق بھی نہ تھا۔ میں نے خیال کیا کہ آج کے دن کے لئے شاید یہ تحفہ مناسب ہو کہ ان کا مجموعہ شائع ہو جائے اور میں اسے خراج عقیدت کے طور پر اسے دنیا کے سامنے پیش کر سکوں۔

اس مجموعے کی اشاعت میں کئی لوگوں نے میرا ہاتھ بٹایا، کہ میں اس کوچے سے بیگانۂ محض ہوں۔ میں بطور خاص عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی کے مالک جناب اظہار احمد ندیم کا شکریہ ادا کرتی ہوں کہ ان کے تعاون کے بغیر اس مجموعے کا بروقت شائع ہونا محال تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، صدیق الرحمٰن قدوائی صاحبان کا بھی شکریہ واجب ہے۔ خدا انھیں جزائے خیر سے نوازے۔

غزالہ سکندر

C/o Khalilur Rehman
32, *Gulshan-e-Rashid*
Main Road, Ranchi-834002
M 09097895008

دیباچہ

سکندر احمد مجھے بہت عزیز تھے۔ اس کی وجہ کچھ نہیں صرف ان کی غیر معمولی ذہانت اور علمی لیاقت تھی۔ وہ سائنس کے طالب علم رہے تھے لیکن انھوں نے اپنے شوق سے کئی زبانوں پر عبور حاصل کیا، عروض، لسانیات اور بیانیات کے کذھب میدانوں میں انھوں نے گل تراشیاں کیں۔ وہ ادب کی طرف بہت دیر میں آئے، اور جب آئے بھی تو شاعر کے روپ میں۔ لیکن نظری تنقید اور پیچیدہ علمی معاملات کے لیے ان کا ذوق انھیں ادھر لے آیا جہاں محنت زیادہ تھی اور مقبولیت کا امکان کم۔ لیکن وہ پورے تن بدن سے اپنے کام میں لگے رہے۔ انھیں بہت کم وقت ملا پھر بھی وہ بہت کچھ کر گئے۔ اس بہت کچھ میں اکثر ایسی تحریریں ہیں جو تنقید اور لسانیات کے شاہکار کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان کے بے وقت چلے جانے کا ماتم جس قدر ان کے گھر والوں نے کیا، اس سے کچھ ہی کم ہم لوگوں نے اور اردو کے دوسرے لوگوں نے کیا ہوگا۔ ساری علمی دنیا میں غم کی لہر دوڑ گئی اور اس کے اثرات ابھی باقی ہیں۔ میرا تو ذاتی نقصان ہوا اور اس کی تلافی تو دور رہی، اس نقصان کا غم بھی دیر تک غلط نہ ہوگا۔

مدت ہوئی میرے پاس 'شب خون' میں اشاعت کے لیے ایک طویل اور علمیت سے بھرا ہوا مضمون آیا، عنوان تھا: 'کچھ ہمزہ کے بارے میں'۔ مصنف کے نام 'سکندر احمد' سے میں آشنا نہ تھا، لیکن مضمون نگار کی لیاقت علمی میں کسی شک کی گنجائش نہ تھی۔ ہاتھ سے لکھے ہوئے مضمون کی فوٹو کاپی مجھے ملی تھی، مضمون نگار خاصے بدخط تھے۔ ہر صفحے کے حاشیے پر انھوں نے اپنا نام 'سکندر

احمد' لکھنے کا اہتمام بھی کیا تھا، گویا وہ کوئی اقرار نامہ یا دستاویز ہو اور وہ اس کے ہر صفحے پر تصدیق کے طور پر اپنے دستخط ثبت کر رہے ہوں۔ میں اس بات پر تھوڑا مسکرایا، لیکن مضمون کی تازگی اور مصنف کی جودت طبع میں کوئی کلام نہ تھا۔ مجھے یہ بھی خیال آیا کہ مصنف کے پتے پر اسٹیٹ بینک آف انڈیا، پٹنہ درج تھا، لہٰذا مصنف اپنی بینکارانہ احتیاط کا اظہار یہاں بھی کر رہے تھے اور ہر صفحے پر تصدیقی دستخط ثبت کر رہے تھے۔

مضمون کا لب لباب یہ تھا کہ ہمزہ کے بارے میں جو رائیں اور فیصلے ہمارے قواعد دانوں اور لغت سازوں نے صادر کئے تھے ان میں سے زیادہ تر غلط تھے۔ سکندر احمد نے اپنی بات دلائل اور شواہد کی روشنی میں کہی تھی۔ مجھے خود ہمزہ کے بارے میں کئی کتابی راویوں سے اتفاق نہ تھا۔ میں نے مضمون بہت خوشی سے چھاپا اور امید کی تھی کہ اس پر بحث ہوگی۔ لیکن موضوع شاید ہمارے پڑھنے والوں کے لیے کچھ زیادہ ہی عالمانہ ہو گیا تھا۔ اس پر بحث تو کچھ خاص نہ ہوئی لیکن اردو کے تمام خواندہ حلقوں میں سکندر احمد کی دھاک بیٹھ گئی کہ یہ نیا ضیغم کچھار میں آیا ہے۔ دور دور تک اس مضمون کا تذکرہ ہوا اور سکندر کا نام روشن ہوا۔

کچھ دن بعد سکندر احمد کے ذہن کی ایک نئی جہت کا علم مجھے ہوا۔ وہ مابعد جدیدیت والوں کی ادبی زیادتیوں سے بہت نالاں تھے۔ مابعد جدیدیت کو وہ ڈھول کے پول سے بھی کمتر سمجھتے تھے۔ کسی رسالے میں مابعد جدیدیت پر ایک تعریفی قسم کا مضمون شائع ہوا۔ اس میں کئی اغلاط تھے۔ سکندر نے اس کا سخت جواب لکھا اور انھوں نے ایک بنیادی بات بھی کہی کہ مابعد جدیدیت دراصل ایک طرح کی سازش ہے جس کا مقصد ہے کہ تیسری دنیا کے لوگوں کو اپنے ورثے سے بیگانہ رکھا جائے اور ان چیزوں کی تلاش میں ڈال دیا جائے جن کی کوئی بنیادی اہمیت تیسری دنیا کے لوگوں کے نزدیک نہیں ہے۔ مجھے پوری تفصیلات یاد نہیں لیکن یہ مضمون شاید لطف الرحمٰن کے پندرہ روزہ 'اعتراف' میں چھپا تھا اور اس پر مابعد جدید حلقوں میں واویلا بھی بہت ہوا۔ پھر ان میں سے کسی ایک نے بات یہاں تک پہنچادی کہ ایک صاحب نے سکندر پر مقدمہ دائر کرنے کی باضابطہ نوٹس بھی بھجوادی۔ اس سے اور کچھ تو نہ ہوا لیکن سکندر کی شہرت بڑھی اور لوگوں نے یہ بھی دیکھا کہ بعض لوگ ادبی معاملات میں بھی کس قدر حساس ہو جاتے ہیں۔

سکندر احمد کا مضمون 'افسانے کے قواعد' معرکے کا مضمون ہے۔ ہمارے یہاں فکشن کی

نظری تنقید کو کچھ خاص اہمیت حاصل نہیں رہی ہے۔ بعض بڑے نقاد، مثلاً وارث علوی نہ صرف یہ کہ فکشن کی نظری تنقید سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے، بلکہ وہ اسے افسانے کے لیے غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ یوں بھی، افسانے کی تنقید میں عام لوگ زیادہ کوش اور زیادہ طلب نہیں ہیں۔ افسانے کا پلاٹ بیان کر دیا، کرداروں کے بارے میں کچھ کہہ دیا اور افسانے کے 'سماجی' پہلو وغیرہ پر کچھ رائے زنی کر دی، اور بس۔ 'افسانے کے قواعد' میں سکندر احمد نے افسانے کی تنقید اور بیانیات کے مطالعے کے بارے میں بنیادی باتیں کہیں۔ انھوں نے تقریباً ہر اہم انگریزی نقاد کا ذکر کیا اور بعض یورپی نقادوں کے خیالات کو بھی معرض بحث میں لائے۔ لوگوں کو پہلی بار معلوم ہوا کہ افسانہ بنتا کس طرح ہے، اور وہ کیا باتیں ہیں جو کسی بیانیہ کو افسانہ بناتی ہیں۔

اس مضمون میں سکندر احمد کا اسلوب ذرا ادق تھا، لیکن ہر بات بالکل بے جھجک اور مستقل مزاج لہجے میں کہی گئی تھی۔ نیر مسعود کے افسانوں پر ان کا مضمون 'نیر مسعود: معما یا حل' اپنی جگہ پر بہترین مضمون ہے۔ جہاں تک مجھے یاد آتا ہے، یہ مضمون انھوں نے پہلے انگریزی میں لکھا تھا اور یہ محمد عمر میمن کے مشہور رسالے Annual of Urdu Studies میں بڑے اہتمام سے شائع ہوا تھا۔ اس مضمون سے سکندر احمد کی انگریزی لیاقت کا ثبوت تو ملتا ہی ہے، لیکن ان کے علمی انداز اور حوالوں کی درستی کا بھی مزید اندازہ ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن اپنے رسالے میں جو مضمون چھاپتے ہیں اس میں وہ بین الاقوامی سطح کے رسالوں کی طرح حوالوں کی صحت کا خاص اہتمام رکھتے ہیں۔ مصنف کو وہ پوری طرح مکلف کرتے ہیں کہ کوئی بات بے حوالہ نہ ہو۔ سکندر احمد کا یہ مضمون حوالوں کی تلاش اور ان کے مطالعے کی وسعت کے لحاظ سے بھی بہت اہم مضمون ہے اور ہم اردو کے تنقید نگاروں کے لیے نمونے کا کام کر سکتا ہے۔

'قرۃ العینیت' بھی ان کا بے مثال مضمون ہے۔ اس میں انھوں نے ان صفات اور خواص کو بیان کیا ہے جو ان کے خیال میں قرۃ العین حیدر سے مختص ہیں۔ افسانے کی تنقید میں اس قدر قطعیت، میں سمجھتا ہوں کہ قرۃ العین حیدر کے کسی نقاد نے نہیں اختیار کی۔ لوگ ان کی سرسری تعریفیں اور ان کے افسانے پر 'انگریزی اثر' کا ذکر کر تے ہیں اور بات کو ختم کر دیتے ہیں۔ سکندر احمد کا یہ مضمون 'افسانے کے قواعد' سے پہلو مارتا ہے۔ اردو میں ایسی تنقید پہلے کبھی نہیں لکھی گئی تھی۔

اس چھوٹی سی کتاب میں اور کئی تحریریں ایسی ہیں جو تفصیلی مطالعے، یا کم سے کم تذکرے کا تقاضا کرتی ہیں۔ افسوس کہ اس وقت مجھے فرصت کم ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ سکندر احمد جس طرح مجھے بیٹے کی طرح عزیز تھے، اس طرح ان کی بیگم غزالہ مجھے بہو کی طرح عزیز ہیں۔ وہ مصر تھیں کہ یہ مجموعہ 27 نومبر کے پہلے پہلے منظر عام پر آجائے تا کہ وہ اسے ان کی روح کو خراج عقیدت کی طرح، اور اگر آج وہ زندہ ہوتے تو سالگرہ کے تحفے کی طرح، پیش کریں۔ عرشیہ پبلی کیشنز کے اظہار ندیم سلمۂ نے یہ کام بخوبی انجام دیا اور تنگی وقت کے باوجود سب کچھ اس طرح کیا گویا وہ ان کے گھر کا کام ہو۔

میں غزالہ سلمہا کو مبارک باد دیتا ہوں اور ان سے دوبارہ کہتا ہوں کہ سکندر کا داغ میرے دل میں ہمیشہ روشن رہے گا۔ ہم بوڑھوں کے لیے جوانوں کی موت وہ قیمت ہے جو ہم طول عمری کے لیے ادا کرتے ہیں۔ سکندر کے کچھ دن بعد خواجہ جاوید اختر، جو سکندر کا بھی دوست تھا، انھیں کی طرح اچانک دنیا سے سدھارا۔ ایسی موتیں زندگی کو بھاری اور موت کو آسان کر دیتی ہیں، بقول صائبؔ ع

''مرگ را داغ عزیزاں بر من آساں کردہ است''

نئی دہلی، 17 نومبر 2013 —**شمس الرحمٰن فاروقی**

احمد ندیم قاسمی: اگلی شرافت کا نادر نمونہ

بات احمد ندیم قاسمی کی ہے مگر ذہن میں منٹو ہے۔ خود سر منٹو کسی کو خاطر میں نہ لانے والا منٹو اور منٹو نے احمد ندیم قاسمی کو شریف قاسمی کہا قاسمی واقعی شریف تھے۔ تقریباً نوے سال کی عمر پائی اور کسی قابل ذکر تنازع سے دور رہے۔ منٹو نے ایک ذاتی مراسلے میں احمد ندیم قاسمی نے اپنی بشری اور نفسیاتی کمزوریوں کا اعتراف کچھ اس طرح کیا ہے کہ جیسے کوئی کیتھولک اپنے پادری کے نزدیک کنفشن کرتا ہے۔ اپنی کوتاہیوں کا اعتراف منٹو خدا کے نام اپنے مراسلے میں بھی کرتا ہے۔ غالبًا قاسمی کی شرافت کا یہ مستند ترین سرٹیفکیٹ ہے۔

احمد شاہ ندیم نام کا یہ شخص جو اپنے نام کے ساتھ پیرزادہ بھی لکھتا تھا اردو ادب کے ایک اہم ستون کی طرح خود کو قائم کر لے گا اس کا اندازہ اس کے قریبی دوستوں تک کو نہ تھا۔ یہاں تک کہ بہاول پور میں اس کے کالج کے دوست محمد خالد اختر کو بھی نہیں دونوں نے بہاول پور کے مشہور کالج میں تقریباً ساتھ ساتھ تعلیم حاصل کی اور ایک ہی ادبی تنظیم سولجرز کے رکن رہے محمد خالد اختر افسانے سناتے اور احمد قاسمی نظمیں۔ قاسمی نے افسانہ نگاری تو بعد میں شروع کی تاہم لوگوں نے افسانہ نگار احمد قاسمی کو پہلے پہچانا شاعر احمد ندیم قاسمی پر خواص کی نظر تو پڑی تاہم دیر سے۔ ترقی پسند شعراء کے کلام کا انتخاب آل احمد سرور نے عزیز احمد کے اشتراک سے 1943 میں

ترتیب دیا۔اس انتخاب میں احمد ندیم قاسمی شامل نہیں جب کہ ان کی حیثیت ایک ترقی پسند قلم کار کے طور پر قائم ہو چکی تھی۔

احمد ندیم قاسمی اپنے منھ میں چاندی کا چمچہ لیے ہوئے پیدا نہیں ہوئے۔انھوں غربت تو نہیں کس مپرسی ضرور دیکھی صرف ساٹھ روپے ماہانہ تنخواہ کے عوض قاسمی نے دارالاشاعت کے مالک امتیاز علی تاج کے بھائی سید حمید علی کے چڑچڑے پن اور اس کی بہتی ہوئی ناک کو برداشت کیا اور بچوں کے رسالے پھول کی ادارت سنبھالی یہ 1937 کا زمانہ تھا اور قاسمی کی عمر تھی محض اکیس برس دارالاشاعت کی ملازمت سے قاسمی کو فائدہ یہ ہوا کہ ان کے افسانوں کا مجموعہ بہ عنوان ''چوپال'' اشاعت پذیر ہوا اور بہ قول محمد خالد اختر:

''ایک دبیز مجلد کتاب کی پیشانی پر اپنا نام دیکھ کر خوشی اور غرور سے وہ کچھ دن ہوا میں اڑا ہوگا۔''

واضح رہے کہ یہ محمد خالد اختر کہہ رہے ہیں اور جملہ واوین کے درمیان ہے۔

انھوں نے آب کاری کے محکمے میں سب انسپکٹری بھی کی۔مگر یہ سب انسپکٹری انھیں راس نہیں آئی۔انھوں نے روح اور جسم کے رشتے کو قائم رکھنے کے لیے بھی ادب کا ہی انتخاب کیا۔

ایک دور تھا، پڑھا لکھا نوجوان ترقی پسندی کو فیشن کی طرح اوڑھ لیتا تھا۔قاسمی بھی اس تحریک سے جڑے اور دو مرتبہ جیل بھی گئے۔ایک مرتبہ راول پنڈی سازشی کیس میں دوسری مرتبہ ایوب خاں کے مارشل لاء کی مخالفت میں۔شاید وہ طبعاً ترقی پسند صد فی صد نہیں تھے۔ترقی پسند شعراء میں دو رجحانات غالب تھے فیض احمد فیض نرم لب و لہجہ، ڈکشن کی ندرت اور رومان میں ڈوبا ہوا اسلوب دوسرا علی سردار جعفری والا گھن گرج اور خطیبانہ لب و لہجے سے لیس۔احمد ندیم قاسمی کی شاعری کا انداز ان

دونوں سے الگ تھا۔ تبھی انھوں نے کہا۔

سبز ہو سرخ ہو کہ عنابی
پھول کا رنگ اس کی باس میں ہے

تاہم احمد ندیم قاسمی کی ترقی پسندی کی شروعاتی دور میں انھیں رہی وہ انجمن ترقی پسند مصنفین پنجاب کے صدر بھی رہے۔ بتدریج انھوں نے ترقی پسند تحریک سے علیحدگی اختیار کر لی۔ وجہ غالبًا اس تحریک سے جڑے ہوئے متشدد کمیونسٹ ارکان تھے۔ شاید یہی وجہ تھی کہ ثروت علی نے انھیں ایسا ترقی پسند کہا جو غیر ترقی پسند تھا۔

احمد ندیم قاسمی نے حسن عسکری کے مخصوص پاکستانی کلچر کے نظریے کو تو رد کیا ہی ان لوگوں سے بھی اختلاف کیا جو علامہ اقبال کی نفی میں مبتلا تھے۔

انھوں نے میانہ روی اختیار کیا اور خطے کے مسلمانوں کی جڑوں کو ہندوستانی مٹی میں تلاش کرنے کی کوشش کی یہ راستہ بڑا خطرناک تھا۔ ان پر پہلے تو مخصوص بہ پاکستان یعنی Pakistan specific culture والے حملہ آور ہوئے اور بعد میں ترقی پسندوں نے عاق کر دیا۔

زخم بھرتا ہے زمانہ مگر اس طرح ندیم
سی رہا ہو کوئی پھولوں کے گریباں جیسے

دل گیا تھا تو یہ آنکھیں بھی کوئی لے جاتا
میں فقط ایک ہی تصویر کہاں تک دیکھوں

صرف اس شوق میں پوچھی ہیں ہزاروں باتیں
میں ترا حسن ترے حسن بیاں تک دیکھوں

کون کہتا ہے کہ موت آئی تو مر جاؤں گا
میں تو دریا ہوں سمندر میں اتر جاؤں گا

ایسے اشعار کو کسی تحریک کے دائرے میں مقید نہیں کیا جا سکتا۔ آخر الذکر شعر تو ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ شاد عظیم آبادی نے کہا تھا ؎

دریا سے جو موتی نکلا تھا
دریا ہی میں جا کے ڈوب گیا

مرکزی خیال ایک ہے پیرایۂ اظہار الگ ہے۔ موت کیا ہے؟ جز کا کل میں فنا ہو جانا۔

مشہور بزرگ ابو بن ادھم کا واقعہ ہے۔ ایک رات انھوں نے ایک فرشتے کو دیکھا۔ فرشتہ ایسے لوگوں کی فہرست ترتیب دے رہا تھا جو اللہ سے بے حد محبت کرتے تھے۔ ابو بن ادھم کا نام فہرست میں نہیں تھا۔ ابو بن ادھم ملول نہیں ہوئے۔ انھوں نے فرشتے سے کہا کہ اگر وہ ان لوگوں کی فہرست کرے جو اللہ کے بندوں سے بے حد محبت کرتے ہوں تو ان کا نام ضرور لکھ لے۔ اگلی رات ابو بن ادھم نے فرشتے کو پھر دیکھا۔ ابو بن ادھم کے استفسار پر فرشتے نے بتایا کہ وہ ان لوگوں کی فہرست ترتیب دے رہا ہے جن سے اللہ بے حد محبت کرتا ہے۔ ابو بن ادھم کا نام سر فہرست تھا۔ احمد ندیم قاسمی فرماتے ہیں ؎

دعویٰ حشر مجھے تیری قسم
عمر بھر میں نے عبادت کی ہے

تو مرا نامۂ اعمال تو دیکھ

میں نے انساں سے محبت کی ہے

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے 'احمد ندیم قاسمی کی اولین شناخت' افسانہ نگار کی ہے' شاعر کی نہیں۔ تاہم انھیں مخصوص خطے کا افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے اور اس خطے کا تعلق پنجاب کے دیہی علاقے سے ہے۔ شمس الرحمن فاروقی بالکل درست فرماتے ہیں:

''مجھے یہ ہمیشہ نامناسب لگی کہ افسانہ نگاروں کو اس طرح علاقوں میں بانٹ دیا جائے کیوں کہ پھر ان کی شخصیت ان ہی علاقوں کے حوالے سے متعارف اور مذکور ہوتی ہے۔''

''ہیروشیما کے پہلے ہیروشیما کے بعد''؛ ''رئیس زادہ'' کا تذکرہ تو بہت ہوا۔ ''سفید گھوڑا'' کا ذکر کوئی نہیں کرتا۔ اس افسانے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا تعلق پنجاب کے دیہی علاقے سے نہیں نہ ہی اس میں کوئی سفید گھوڑا ہے۔ یہ تو دراصل White Horse وہسکی کا اردو ترجمہ ہے۔ اس افسانے میں پاکستان کی نام نہاد بائی سوسائٹی جو ہندوستان کی بھی ہوسکتی ہے کی پر تصنع اور کھوکھلی زندگی کی پول نہایت ہی دلچسپ پیرائے میں کھولی گئی ہے۔ راقم نے بچپن' جی ہاں یہ لڑکپن بھی نہیں تھا' میں ہندی میں یہ افسانہ پڑھا تھا۔ تقریباً پینتیس برس گذر چکے ہیں۔ مگر افسانے کا سحر اب تک قائم ہے۔ اب وہ وقت آگیا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے ان افسانوں کا از سرِ نو جائزہ لیا جائے۔ جن کا تعلق پنجاب کے دیہی علاقوں سے نہیں ہے۔

اردو میں دو پیرزادے بہت مشہور ہوئے جنہوں نے پیرزادگی سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا بلکہ ایک طرح سے خاندانی روایات سے انحراف کیا۔ پہلے مولانا ابوالکلام

آزاد اور دوسرے احمد ندیم قاسمی۔ ایک نے توبہ اختیار کیا اور دوسرے نے رئیس زادہ لکھ کر بغاوت کی۔ تاہم احمد ندیم قاسمی انسان تھے فرشتہ نہیں۔ ان پر بھی ذاتی پسند ناپسند حاوی ہوتی تھی۔ وزیر آغا سے ان کی معاصرانہ چشمک مشہور ہے۔ وزیر آغا ہمیشہ قاسمی پر یہ الزام عائد کرتے رہے کہ قاسمی ان کی شہرت کے آڑے آتے ہیں۔ منیر نیازی سے ان کی چپقلش مشہور ہے۔ قاسمی کے مداح اکثر منیر نیازی سے برسر پیکار رہے اور منیر نیازی نے بھی قاسمی کی شعری صلاحیت پر سوالیہ نشان لگائے۔ مگر یہ کون سی نئی بات ہے۔ دنیا Ben Joinson اور Shakespear کے جھگڑوں سے واقف ہے۔ غالب اور ذوق کی مخاصمتوں کو کون نہیں جانتا۔

اگر قاسمی نہیں ہوتے تو دنیا امجد اسلام امجد، عطاء الحق قاسمی، منو بھائی ندیم تا.جی کو کیسے جانتی؟ پروین شاکر نے اپنے پہلے مجموعے کا انتخاب قاسمی کے نام کیا اور وہ انہیں ''عمو'' بلاتی تھیں۔ بعد میں دونوں کے مابین تعلقات کشیدگی کے شکار ہوئے۔'' قاسمی کے ہی پروردہ منو بھائی نے قاسمی کے متعلق فرمایا'' قاسمی صاحب ایک برگد کے گھنے پیڑ کی طرح ہیں جس میں جن اور بھوت بستے ہیں۔''

قاسمی فرشتہ تو نہیں ایک پریکٹیکل فرشتہ نما ضرور تھے۔ وہ برسہا برس انجمن ترقی ادب کے دفتر رکشے پر آتے رہے تاوقتیکہ متعلقہ محکمہ کے سکریٹری نے ایک سوزوکی کی چھوٹی کار نہ خرید دی۔ انھوں نے حکام سے مراعات کی نہ فرمائش کی نہ ہی شکایت کی۔ چند نچلے درجے کے کارکنان کے رٹائرمنٹ کے موقع پر انھوں نے ڈپارٹ سے کچھ رقم دے دی۔ یہ بے ضابطگی تو تھی بے ایمانی نہیں۔ اگر قاسمی ایسا نہیں کرتے تو ریٹائرشدہ ملازمین کے جوتے گھس جاتے۔ افسر شاہی ان کے پیچھے پڑ گئی اور خامہ فرسا بابوؤں کے سامنے پیشی تک ہوگئی اور قاسمی برطرف کر دیے گئے۔ حکام کو قاسمی کی مقبولیت کا علم نہیں تھا اس قدر احتجاجی مضامین شائع ہوئے کہ قاسمی کو دوبارہ بحال

کرنا پڑا۔

احمد ندیم قاسمی ایک بڑے فن کار تھے جنھیں ایک غریب آدمی کی موت نصیب ہوئی بقول گلزار ۔

بتائیں کیا وہ آفتاب تھا کوئی
گیا تو آسمان ساتھ لے گیا

رہے نام اللہ کا!

●●●

احمد یوسف

نام	:	ڈاکٹر احمد یوسف
والد کا نام	:	مرحوم ایس. ایم. یوسف
تاریخ پیدائش	:	جنوری 1930
پتا	:	صدر گلی، پٹنہ 800008
تعلیمی لیاقت	:	ادیب کامل، جامعہ علی گڑھ؛ ایم. اے (اردو)، مگدھ یونیورسٹی، پی ایچ. ڈی (اردو) پٹنہ یونی ورسٹی (اردو ناول کے کرداروں کا سماجی پس منظر کے موضوع پر)
تجربہ	:	ریسرچ فیلو: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، وائس چیئرمین بہار اردو اکادمی 98-1995
تصنیف و تالیف	:	روشنی کی کشتیاں (افسانوں کا مجموعہ، 1976)
		آگ کے ہمسائے (افسانوں کا مجموعہ، 1980)
		تیئیس گھنٹے کا سفر (افسانوں کا مجموعہ، 1984)
		محفل محفل (رپورتاژ کا مجموعہ، 1990)
		رزم ہو یا بزم ہو (افسانوں کا مجموعہ)
زیر طبع	:	جلتا ہوا جنگل (تین ناولٹ)،

میری یہ دنیا (گیارہ خاکوں کا مجموعہ)،
ناول اور اس کے کردار (سات اردو ناول اور ان کے
کرداروں کا خارجی مطالعہ)

خدا بخش لائبریری پروجیکٹ:

بہار اردو لغات 1995 جناح: سچدا نند سنہا (ترجمہ انگریزی سے اردو)

زیر طبع کتابیں (خدا بخش لائبریری پروجیکٹ کے تحت):

Eight: Raj Mohan Gandhi (اردو ترجمہ)

Partition of India: Seervai (اردو ترجمہ)

Jinnah : Ambassador of Unity

Compiled by Sarojni Naidu (اردو ترجمہ)

بھولتی بھاگتی: کمار پرساد ورما (ترجمہ ہندی سے اردو)

بہار اردو اکادمی کے لیے ترتیب دی گئی کتابیں:

مقالات حسن عسکری (حسن عسکری)
کلیم الدین سمینار کے مقالے
قاضی عبدالودود سمینار کے مقالے
حسرت تعمیر (اختر اورینوی کے ناول)

اعزاز و اکرام : بہار اردو اکادمی کے ذریعے اعزاز سے نوازے گئے، 'روشنی کی کشتیاں' کے لیے یو پی اردو اکادمی کے ذریعے اعزاز سے نوازے گئے، تیئیس گھنٹے کا سفر' کے لیے بہار اردو اکادمی کے ذریعے اعزاز سے نوازے گئے، 'محفل محفل' کے لیے سمینار ریسرچ سنٹر حیدرآباد (1998) کے ذریعے تخلیقی صحافت کے لیے طلائی تمغہ سے نوازے

گئے، اعتراف 99اعزازات سے سرفراز۔

میری سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ احمد یوسف کے متعلق گفتگو کہاں سے شروع کروں۔ یہ بات غالبًا سعادت حسن منٹو نے شاید احمد ندیم قاسمی کے بارے میں کہی تھی:

''میں اس سے آگے کچھ بھی نہیں کہہ سکتا کہ قاسمی ایک شریف آدمی ہیں۔''

اب اس سے زیادہ میں کیا لکھوں کہ احمد یوسف ایک نہایت ہی شریف آدمی ہیں۔ تاہم یہ بھی طے ہے شریف آدمی کے حوالے سے بھی گفتگو ہو سکتی ہے۔ شریف آدمی کی شخصیت بھی سہ رخی ہو سکتی ہے اور شرافت بھی اپنے آپ میں متنوع شیڈز رکھتی ہے۔

میری احمد یوسف سے ملاقات 1993 کے اواخر 1994 کے اوائل میں ہوئی۔ عظیم آباد میں تھے۔ رضا نقوی واہی بقید حیات تھے اور میری عروضی چھیڑ چھاڑ سے کافی محظوظ ہوتے تھے۔ وہ مجھے بے حد عزیز رکھتے اور ان کی چوکھٹ ادبی آستانے کا درجہ رکھتی تھی جہاں ہر موقر (اور غیر موقر) قلم کار کی حاضری لازمی تھی۔ جہاں تک مجھے یاد ہے میری پہلی ملاقات احمد یوسف سے واہی صاحب کے ہی گھر پر ہوئی۔ احمد یوسف اس زمانے میں خدا بخش لائبریری میں کسی پروجیکٹ پر کام کر رہے تھے۔ انھوں نے میری عروض سے دل چسپی دیکھتے ہوئے مجھے لائبریری کی ممبر شپ حاصل کرنے کا مشورہ دیا، نیز یہ بھی کہا کہ تقطیع مکمل عروضی علم کا ایک نسبتاً مختصر حصہ ہے، مکمل عروض ''چیزے دیگر ست۔'' خدا بخش لائبریری کے ڈائرکٹر عابد رضا بیدار صاحب تھے۔ علم دوست اور لائبریری کے مستقل حاضرین کی کافی قدر کرتے تھے۔ میں چھٹی کے دنوں اور اتوار کو پابندی سے لائبریری جاتا اور احمد یوسف سے پابندی سے ملاقات ہوتی۔ یہاں کافی لمبی نشستیں رہتیں کیوں کہ عروض کی تقریباً تمام اہم

کتابیں مثلاً بحرالفصاحت، چراغ سخن، قواعد العروض، معیار الاشعار (فارسی) Non issuable تھیں۔ لمبی نشستوں میں چائے کے کئی دور چلتے اور احمد یوسف بھی ساتھ رہتے۔ وہ میرے ذوق مطالعہ کو قدر کی نظر سے دیکھتے اور اس کا اظہار بھی کرتے۔ تاہم وہ مجھے ناپختہ کار سمجھتے تھے جس کا اندازہ مجھے کافی بعد میں ہوا۔

رضا نقوی صاحب مجھ سے مذاق میں کہا کرتے کہ لوگ میری شاعری کی قدر نہیں کرتے بلکہ میرے عہدے اور کار کی قدر کرتے ہیں۔ آج محسوس ہوتا ہے کہ واہی صاحب یہ بات مذاق میں بلکہ سنجیدگی سے کہا کرتے تھے۔ کہیں بھی کوئی شعری نشست ہوتی، مجھے بڑے اہتمام سے مدعو کرتے۔ میرے ذمے آٹھ دس شعرا کو ان کے گھروں سے اٹھا کر، کار میں بیٹھا کر، نشست گاہ تک پہنچانا اور واپسی میں نشست گاہ سے اٹھا کر، کار میں بٹھا کر، تمام شعرا کو گھر چھوڑنا تھا۔ اس کے عوض مجھے بے تحاشا داد ملتی اور ملتی بھی کیوں نہیں آٹھ دس شعرا مصرعہ اٹھانے کے لیے خوشی خوشی تیار رہتے۔ میں خوشی سے پھولا نہ سماتا۔ بزعم خود عظیم نہ سہی بڑا شاعر تو بن ہی چکا تھا۔ دو چار غزلیں، ایک آدھ مضامین بھی شائع ہوئے۔ سوئے اتفاق، تعریفی خطوط بھی گھر کے پتے پر آئے۔ میں خود کو بڑا ہی نہیں مستند شاعر اور قلم کار تسلیم کر لیا۔

احمد یوسف اسی دوران بہار اردو اکادمی کے نائب صدر کے عہدے پر فائز کیے گئے۔ کچھ کمیٹیوں اور ذیلی کمیٹیوں کی تشکیل زیر غور تھی۔ ایک کمیٹی کے لیے میرا نام بھی تجویز کیا گیا میرے علاوہ اور نام بھی زیر غور تھے۔ جب اکادمی نے کمیٹی کے ارکان کا اعلان کیا، میرا نام نہیں تھا۔ معلوم یہ ہوا کہ احمد یوسف نے میرے قلیل ادبی سرمائے کے پیش نظر میرا نام کاٹ دیا تھا۔ مجھے غصہ تو بے حد آیا تاہم میں کسی ردعمل کا اظہار نہیں کیا۔ مجھ سے بھی قلیل ادبی سرمائے کے ساتھ چند لوگ نامزد بھی ہوئے۔ احمد یوسف کی مخالفت سے ان کی پیروی بڑی تھی۔ میری پیروی چھوٹی تھی۔ میں نے دوسرے

نائب صدر صدیقی مجیبی پر تکیہ کیا تھا جو عین موقع پر غائب ہو گئے۔

آج جب پیچھے مڑ کر دیکھتا ہوں تو مجھے حیرت ہوتی ہے کہ میں نے اس قدر لایعنی شناخت کے لیے اتنی تگ ودو کی تھی۔ بہرکیف احمد یوسف سے تعلقات منقطع نہیں ہوئے۔ کرسی نائب صدارت بھی احمد یوسف جیسے صوفی منش کے مزاج کو بدل نہ سکی۔ اکادمی کی گاڑی تھی مگر وہ آٹو رکشا میں آتے۔ واضح رہے کہ پٹنہ میں آٹو رکشا نہیں چلتے، سواریوں کو بھیڑ بکریوں کی طرح ٹھونس کر فی سواری کرائے کی بنیاد پر چلتے ہیں۔ احمد یوسف جاگیردار خاندان سے تعلق رکھتے ہیں مگر ان میں جاگیردارانہ خو بو کبھی نہیں آئی۔ دو تین مشہور سائکلوں کی ہول سیل ایجنسیوں کا بھی کاروبار تھا مگر شخصیت میں تاجرانہ چالاکی اور کاروباری سنا کی نہیں تھی۔ کاروبار ان کے بس کا روگ نہیں تھا۔

حسن نعیم، اپنے وقت کے مشہور شاعر، ان کے بہنوئی تھے۔ دلی میں ان کا کافی رتبہ اور دبدبہ تھا۔ انھوں نے احمد یوسف کو دلی آنے کی دعوت دی۔ وعدہ تھا کہ دلی میں کاروبار کرادیں گے۔ احمد یوسف کافی سرمائے کے ساتھ 'کاروبار' کرنے دلی پہنچے۔ حسن نعیم کی شخصیت سے جو بھی واقف ہیں وہ یہ جانتے ہیں کہ وہ کس قدر سیماب صفت انسان تھے۔ دنیا انھیں پہچانتی تھی مگر احمد یوسف نہیں پہچانتے تھے۔ حسن نعیم کسی کو کاروبار کیا کرواتے انھیں نے خود اپنی زندگی کے کاروبار کو بھی نہایت ہی بدسلیقگی سے چلایا۔ جس زمانے میں وہ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر تھے مشہور محقق قاضی عبدالودود نے کسی کتاب کی فرمائش کی، براہ راست نہیں بلکہ بیگم عابدہ احمد کے ذریعے۔ بیگم عابدہ احمد اس وقت ملک کی خاتون اول تھیں۔ بیگم عابدہ احمد نے حسن نعیم کو خبر بھیجی۔ حسن نعیم نے ایک کان سے یہ خبر سنی اور دوسرے کان سے نکال دی۔ بیگم عابدہ احمد یاد دہانی کرائی۔ حسن نعیم نے دوسرے کان کا مکرر استعمال کیا۔ تنگ آ کر خاتون اول نے وہ جھاڑ پلائی جو کسی بھی عہدے دار کے حواس باختہ کرنے کے لیے

کافی تھی۔ حسن نعیم حواس باختہ کیا ہوتے انھوں نے جواباً جس لب و لہجے کا استعمال کیا اس کی قیمت انھیں کرسی چھوڑ کر چکانی پڑی۔ واقعے کے راوی احمد یوسف ہی ہیں۔ سنا ہے کہ حسن نعیم بھی اس واقعے کا ذکر مزے لے لے کر کرتے تھے۔ احمد یوسف سے کاروبار کیا ہوتا، سرمائے کو گنوایا اور واپس پٹنہ آ گئے۔

مکے گیا، مدینے گیا، کربلا گیا
جیسا گیا تھا ویسا ہی چل پھر کے آ گیا

میری ان سے مزید قریب ہونے کی داستان الگ ہے۔ رضا نقوی واہی کی عمر اسی سے متجاوز ہو چکی تھی۔ ساہتیہ اکادمی نے ان سے ان کی کتابوں کی فرمائش کی۔ تقریباً یہ طے تھا کہ انعام انھیں ہی ملتا تاہم کسی تکنیکی بنیاد پر ان کا نام کٹ گیا، اور انعام کے حقدار مظہر امام قرار پائے۔ مظہر امام تو خیر حقدار تھے لیکن ساہتیہ اکادمی انعام یا ایسے دوسرے انعامات کی تفویض میں دراصل کون سی منطق کارفرما ہوتی ہے یہ کوئی نہیں کہہ سکتا۔

ہم لوگوں نے ایک ادبی تنظیم، اعتراف' قائم کی۔ فیصلہ یہ ہوا کہ پہلا انعام رضا نقوی واہی کو دیا جائے۔ میں حقیقتاً اور واقعتاً دنیا داری 'اعتراف' کے قائم ہونے کے بعد ہی سیکھی۔ ایسا نہیں کہ میں معصوم تھا تاہم میں لوگوں کو Face-Value پر لیتا تھا۔ کہانی لمبی ہے، تفصیلات پھر کبھی۔ پہلے جنکشن میں شمس الرحمن فاروقی آئے اور شروع میں مجھے ان سے بات تک کرنے کا موقع نہیں ملا۔ ایسا نہیں کہ میرے ذمے کوئی بڑا کام تھا۔ بس فنڈ کی فراہمی، ہال کی بکنگ، چائے پانی کا انتظام اور شرکا کی ضیافت وغیرہ تھی۔ بینر بنوانا، لگوانا، کارڈ کی پرنٹنگ اور تقسیم وغیرہ تو خیر چھوٹے موٹے کام تھے جو مجھ جیسے ''Dynamic young man'' کے لیے بائیں ہاتھ کا کھیل تھا۔ بقیہ بڑے بڑے مشکل کام مثلاً صدارت، نظامت، (اپنی) ضیافت، فاروقی

صاحب کے دعوت کے لیے دوسرے ارکان رضا کارانہ طور پر تیار تھے اور اتنی بڑی ذمہ داری کو دیگر ارکان نے نہایت ہی خوش اسلوبی سے انجام دیا۔ چھوٹی موٹی لاپروائی کی ذمہ داری تو مجھ پر ہی تھی سو تھی۔ تاہم حاصل یہ رہا کہ فاروقی صاحب نے مجھے ملنے کا وقت دیا۔ عروض پر طویل گفتگو ہوئی اور انھیں نے مجھے عروض کا اچھا جانکار ہونے کی سند دے دی۔ انھوں نے مضمون کی فرمائش کی اور میرے مضامین کو تواتر سے شائع کیا۔ لیکن پبلسٹی میں میں بازی لے گیا۔ میڈیا کو ہینڈل کرنا، صدارت، نظامت، ضیافت جیسے مشکل کاموں سے زیادہ مشکل کام ہے۔ میں پریس ریلیز وغیرہ کو انگریزی اور اردو UNI, Urdu Service کے ذریعے کچھ اس طرح ہینڈل کیا کہ قومی اور بین الاقوامی سطح پر بھی 'اعتراف' کے کنوینر کے طور پر صرف میں ہی میں تھا۔

اگلے ایوارڈ کے لیے ہم لوگوں نے احمد یوسف کا نام تجویز کیا۔ میں پیش پیش تھا۔ احمد یوسف بے حد خوش ہوئے۔ جب انھوں نے اظہار تشکر کیا تو میں نے کہا کہ یہ تو آپ کا حق تھا اور واقعتاً اور حقیقتاً یہ ان کا حق تھا۔ اس فنکشن کا Division of labour پہلے فنکشن والا تھا۔ تاہم میں نے شرط لگا دی تھی کہ کوئی بھی شخص بغیر تعاون کے اسٹیج پر نہیں بیٹھے گا نہ ہی کوئی کلیدی رول ادا کرے گا۔ میری بات تو چلتی ہی، کیوں کہ فنڈ کی فراہمی کا ذمہ بھی میرا ہی تھا۔ کہیں سے کوئی قابل ذکر تعاون نہیں تھا۔ دیگر ارکان عدم تعاون نما تعاون اور زبانی جمع خرچ پر حسب سابق قائم رہے۔ فنکشن نہایت کامیاب رہا۔ 'اعتراف' ایوارڈ اس قدر معتبر ثابت ہوا کہ جسے بھی یہ ایوارڈ دیا گیا اسے بہار سرکار نے ادبی ایوارڈ سے سرفراز کیا۔ گویا 'اعتراف' ایوارڈ کی کسوٹی اتنی معتبر تھی کہ حکومت نے اسے اپنی کسوٹی بنالیا۔ رضا نقوی واہی اور احمد یوسف دونوں کو 'اعتراف' ایوارڈ ملنے کے بعد حکومت بہار نے اپنے سرکاری ایوارڈ کے لیے انھیں منتخب کرلیا۔

میری بے حد کوشش اور خواہش کے باوجود 'اعتراف' کے ایک سینئر رکن نے باہر سے کسی کو مدعو کرنے کے فیصلے کو ویٹو کر دیا۔ تاہم فیاض رفعت کی موجودگی نے فنکشن کو مقامی ہونے سے بچالیا۔ احمد یوسف میری کوششوں اور کاوشوں سے واقف تھے۔ انھیں امید نہیں تھی کہ بہار اردو اکادمی کی کمیٹی سے میرا نام قلم زد کرنے کے باوجود میں نہ صرف ان کے انتخاب کے صحیح قرار دوں گا بلکہ فنکشن کی کامیابی میں اسی قدر دلچسپی لوں گا۔ عام طور پر میمنٹو پیتل کے بنے ہوتے ہیں۔ میں کسی صاحبِ ثروت کو اس بات کے لیے راضی کرلیا کہ وہ ٹھوس نقرئی میمنٹو کو اسپانسر کریں۔ جہاں تک مجھے علم ہے آج تک کسی ایوارڈ کا میمنٹو ٹھوس چاندی کا بنا ہوا کسی کو نہیں ملا۔ 'اعتراف' ایوارڈ کی گونج بین الاقوامی سطح پر سنائی دی احمد یوسف کو لندن اور پاکستان سے مبارک باد کے خطوط ملے۔ جنگ کے لندن اڈیشن میں بھی خبر شائع ہوئی۔ احمد یوسف لائق احترام شخصیت ہیں اور خوش قسمت ہیں کہ ان کے ساتھ کیس اسکینڈل، کسی تنازع کا انسلاک نہیں ہو۔ جب وہ اردو اکادمی کے نائب صدر تھے گرانٹ نہایت ہی قلیل تھی۔ انھوں نے گراں قدر کارنامے انجام دیے۔ اختر اورینوی کے ناول 'حسرت تعمیر' کو جس کی عجیب وغریب اشاعت لکھنو میں ہوئی تھی، از سر نو ترتیب دے کر شائع کیا۔ عجیب وغریب اس لیے کہ صفحہ پانچ کے بعد سترہ اور صفحہ سترہ کے بعد صفحہ گیارہ والی پوزیشن تھی۔ قاضی عبدالودود اور کلیم الدین احمد سمینار کے مقالے چوہوں اور دیمک کی غذا بن رہے تھے، احمد یوسف نے ان کو مرتب کیا اور شائع کیا۔ شین مظفر پوری نمبر نکالا۔ علاوہ ازیں دیگر اہم کام بھی ان کے ٹینور میں ہوئے۔ پہلے گرانٹ چھوٹی تھی اور لوگ بڑے تھے۔ بڑے بڑے کام ہوئے۔ بعد میں گرانٹ بڑی ہوگئی اور لوگ چھوٹے ہو گئے۔ لہٰذا گرانٹ واپس کرنے کی نوبت اکثر و بیشتر آتی رہی ہے۔

گروہ ان کی قدر کرتا تھا اور کثرت میں وحدت کی ایک شکل قائم تھی۔ آج فنکشن پر مافیا کا قبضہ ہے۔ ایک ہی شخص ایک ہی دن میں ایک ہی موضوع پر ہوئے سمینار کے پہلے سیشن میں نظامت، دوسرے سیشن میں صدارت اور تیسرے سیشن میں خطابت کے فرائض انجام دے رہا ہوتا ہے۔ خطیر رقم کے عوض دیوان مرتب ہوتا ہے اور الف سے یا تک کی ردیف کی نہ تو ترتیب ہوتی ہے نہ ہی ہر حرف کا التزام ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر دیوان کی دال سے بھی واقفیت نہیں، فنی لوازمات سے بے بہرہ مگر پی آر۔ اور چرب زبانی میں ماہر ع

....زمانے میں پنپنے کی یہی باتیں ہیں

رضا نقوی واہی کے بعد لے دے کر احمد یوسف کی ہی شخصیت باقی بچتی ہے جن کی لوگ قدر کرتے ہیں۔ کوئی ان کی شکایت نہیں کرتا۔ وہ کسی کی شکایت نہیں کرتے ع

مگر وہ بات کہاں مولوی مدن کی سی

رضا نقوی واہی نہایت ہی فعال شخصیت کا نام تھا۔ اپنی ذات میں انجمن اور دعوتیں کرنے میں ماہر اور ان کی ہر دعوت ادبی محفل میں تبدیل ہو جاتی۔ احمد یوسف کم آمیز اور گوشہ نشیں۔ پٹنہ سٹی میں رہتے ہیں جہاں پہنچنا نہایت ہی مشکل ہے۔ دعوتیں تو کرتے ہیں تاہم کبھی کبھی۔

احمد یوسف کو شناخت تو ملی مگر تاخیر سے۔ کراچی کے 'روشنائی' نے حال ہی میں احمد 'یوسف نمبر' نکالا ہے۔ واضح رہے کہ 'روشنائی' کا 'شمس الرحمن فاروقی نمبر' بین الاقوامی سطح پر مشہور و مقبول ہوا تھا۔

احمد یوسف کے متعلق اب بھی یہ کہا جا سکتا ہے ع

''ابھی اگلی شرافت کے نمونے پائے جاتے ہیں''

آخر... احمد یوسف کرتے کیا ہیں؟ آپ نے بالکل صحیح سوچا۔ غیر منقولہ جائدادوں کے مقدمے لڑنے میں وقت صرف کرتے ہیں، کسی بھی پرانے جاگیردار کی طرح۔

جہاں تک ان کے افسانوں کے محاکے اور تعین قدر کی بات ہے میں 'نقد افسانہ' کے اس فن سے قطعی لاعلم ہوں کہ دس صفحے میں دس افسانوں کا محاکمہ پیش کردوں۔ اس کام کو کرنے والے مجھ سے بہتر اردو میں فکشن کے اور کئی نقاد ہیں، میں تو ایک افسانہ 'جلتا ہوا جنگل' پر اکتفا کروں گا۔

'جلتا ہوا جنگل' کی صنفی حیثیت حل گفتگو ہے۔ پہلے پہل جب یہ 'سیپ' (کراچی) میں شائع ہوا تو اسے ناولٹ کہا گیا تاہم 'شب خون' (جنوری ۲۰۰۵ء) میں اسے افسانہ شمار کیا گیا ہے۔ اس کے قبل کہ 'جلتا ہوا جنگل' کی نقد و تعبیر پیش کی جائے، اس کی صنفی حیثیت کا تعین ضروری ہے۔ یہ ناول تو کسی بھی صورت میں ہو نہیں سکتا کیوں کہ اس کی ضخامت بہت کم ہے اور اسے ایک نشست میں بہ آسانی پڑھا جا سکتا ہے۔ اب سوال اٹھتا ہے کہ یہ ناولٹ ہے یا افسانہ، ناول اپنے طول و واقعات کے اعتبار سے افسانوں کے مقابلے میں زیادہ وسیع اور مفصل ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک مصنف ایک ایسا ناول پیش کرتا ہے جس میں ایک ہی وقت میں ڈرامے کا زیر و بم اور تناؤ رزمیے، تناظر، مضمون کی تفصیل اور نظم کا تخیل ہو۔ ایک افسانہ اختصار کی وجہ سے ان خصوصیات کا حامل نہیں ہو سکتا۔

لفظ ناول سب سے پہلے یوروپی نشاۃ ثانیہ کے دور میں استعمال کیا گیا۔ اطالوی مصنف گیووانی بوکاشیو نے اپنی کہانیوں Decamerone کے لیے استعمال کیا۔ بوکاشیو نے جس لفظ کا استعمال کیا تھا وہ لفظ Novella تھا، جب اس کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا گیا تو یہ Novel کے لفظ میں تبدیل ہو گیا۔ معاصر اصطلاحی

صورت میں Novella کو چھوٹے ناول یعنی Novelette کا ہم معنی استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ بات شاید دلچسپ مانی جائے کہ Decameron ایک مختصر نثری بیانیہ تھا یعنی طول و تفصیل کے اعتبار سے ناول سے کافی کم۔

رزمیہ کی طرح عظیم واقعات کا ذکر تو ناول میں ہو سکتا ہے کہ مگر رزمیہ کے برعکس اس میں روزمرہ کے چھوٹے اور قدرے غیر اہم معاملات کا بھی مفصل تذکرہ ہو سکتا ہے۔ مثلاً ہومر (Homer) نے Trojan War میں عام فوجیوں کے تجربات کے متعلق کچھ نہیں لکھا مگر Gustave Flaubert نے مرکزی کردار کو خریداری کرتے ہوئے اور ساتھ ہی ساتھ گھریلو اخراجات پر فکر مند ہوتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔

ناول کا مرکزی پلاٹ متعدد ذیلی پلاٹوں پر انحصار کرتا ہے اور یہ ذیلی پلاٹ قسطوں (Episodes) کے ذریعے باہم مربوط کیے تو ہوتے ہی ہیں ساتھ ہی ساتھ ان کا انسلاک مرکزی پلاٹ سے بھی ہوتا ہے۔ تاہم یہ ناول کی ایک شکل ہے۔ ناول کی دیگر شکلیں بھی ممکن ہیں، تذکرہ آگے آئے گا۔

افسانے میں وحدت تاثر ہوتی ہے اور افسانہ اپنے آپ میں ایک مکمل ناشکستہ اکائی ہوتا ہے۔ افسانہ کسی ناول کا ایک باب نہیں ہو سکتا۔ افسانے کے متعلق جو کچھ Edgar Allah Poe نے لکھا ہے، درج ذیل ہے۔

واضح رہے پو نے کہیں لفظ Short-story کا استعمال نہیں کیا ہے وہ یا تو Tale Proper کا استعمال کرتا ہے یا Prose Tale کا استعمال کرتا ہے۔ جس کے متعلق وہ کچھ یوں کہتا ہے:

"We allude to the short prose narrative requiring from half hour to one or two hours in its perusal."

(ہمارا اشارہ مختصر نثری بیانیہ کی طرف ہے جسے پڑھنے میں آدھے گھنٹے سے لے کر ایک یا دو گھنٹے کا وقت لگے۔)

"......in almost all classes of composition the unity of effect or impression is a point of great importance .... unity can not be preserved in productions whose persual can not be completed in one sitting."

(تحریروں کی تمام قسموں میں وحدت تاثر اہم ترین نکتہ ہے۔ وحدت تاثر تب تک ہی قائم رہے گی جب تک کہ اسے ایک نشست میں ختم نہ کرلیا جائے۔ اگر قرأت میں ایک نشست سے زیادہ کا وقت صرف ہو تو وحدت تاثر باقی نہ رہے گی۔)

آگے چل کر پو کہتا ہے کہ وحدت تاثر کا عندیہ آغاز سے ہی ظاہر ہونا چاہیے۔

واضح رہے کہ ناول قسطوں میں لکھا جاتا ہے۔ Brander Mathews کا قیاس ہے جو کہ صرف ناول کا ایک ممکنہ پہلو ہے۔ ناول یک قسطی بھی ہوسکتا ہے۔ ایسی صورت میں اسے افشردہ کردینے سے یہ افسانے میں تبدیل ہو جائے گا۔ کثیر الاقساط ناول، ناول کی ایک شکل ہے۔ ناول کے پلاٹ Complex یعنی پیچیدہ ہو سکتے ہیں، مخصوص بہ کردار (Character specific) ہو سکتے ہیں اور سراسر داخلی بھی ہو سکتے ہیں۔ بات ظاہر ہے کثیر الاقساط پلاٹ ناول کی ایک ممکنہ صورت کا مظہر ہے۔ ناول کی دیگر صورتیں بھی ممکن اور موجود ہیں۔

افسانے اور ناول کے فرق کو واضح کرنے کے لیے اگر ایڈگر ایلن پو، برانڈر میتھیوز اور بلس پیری کے مفروضوں کو پیش نظر رکھنے سے کچھ یوں صورت ابھرتی ہے۔

تمام مختصر قصے افسانے نہیں ہوتے۔ پروفیسر بالڈون (Baldwin) بوکاشیو

کے افسانوی مجموعے Decameron کے سو فن پاروں کے تجزیے سے اس نتیجے پر پہنچے کہ صرف دو فن پارے افسانہ کہے جانے لائق ہیں جب کہ تین فن پارے تقریباً افسانے ہیں۔ کیوں کہ صرف دو فن پاروں میں وحدت تاثر آخری وقت تک قائم رہتی ہے اور تین فن پاروں میں بکھری بکھری سی وحدتِ تاثر ہے۔ رسائل میں شائع شدہ اکثر افسانے، افسانے کی معین تعریف پر کھرے اترتے ہیں۔ تاہم 'تقریباً افسانہ' کی بھی ایک تعداد ہے۔ افسانہ نگاروں کے پاس افسانے کے مختلف عناصر ہوتے ہیں۔ چند کی حیثیت خارجی ہوتی ہے جیسے کردار، واقعات یا پلاٹ، ماحول و مقام (Setting) کچھ عناصر کی حیثیت داخلی ہوتی ہے جیسے نقطۂ نظر اور تھیم۔ ان تمام عناصر سے افسانہ نگار کو وحدتِ تاثر قائم کرنا ہوتی ہے۔ اختصار کے پیشِ نظر وہ کسی ایک یا زیادہ سے زیادہ دو عناصر پر فوکس کرے گا۔ احمد یوسف نے بھی صرف دو عناصر پر اکتفا کیا ہے اور دو عناصر ہیں ماحول و مقام (Setting) یعنی مکان اور کردار۔ اس لحاظ سے بھی 'جلتا ہوا جنگل' افسانے کی کیٹگری میں شمار ہوگا۔ قسطوں میں بکھرے تمام فن پارے ناول یا ناولٹ کے درجے میں شمار نہیں ہوں گے۔ Henry James کے فکشن The turn of Screw کو افسانہ شمار نہیں کیا جاتا حالاں کہ یہ تقریباً ڈھائی سو صفحات کو محیط ہے۔ بات ظاہر ہے The turn of Screw میں شروع سے آخر تک وحدتِ تاثر قائم رہتی ہے۔

افسانے اور ناول کے تقابلی جائزے میں Ted haartman کا مضمون Brevity is the soul of fiction قابل ذکر ہے۔ Haartman امریکی رسالے Stranges Harizons کی سینئر فکشن اڈیٹر ہے اور یہ مضمون اپریل 2000 میں اشاعت پذیر ہوا۔

Haartman کے نزدیک افسانوں میں تجربوں کی گنجائش زیادہ ہوتی ہے۔

ساتھ ہی ساتھ اگر آئیڈیا مختصر ہو تو اسے افسانے میں برتا جا سکتا ہے۔ ناول مختصر آئیڈیا کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ ہارٹ مین کے خیال میں افسانے کی خوب صورتی اس کا اختصار ہے۔ قاری افسانے میں بآسانی خود کو گم کر سکتا ہے۔ یہ تازگی دینے والے فوارے سے لیے گئے غسل کی طرح ہے۔ مختصر تحریریں بہتر تحریریں ہوتی ہیں کیوں کہ ان میں الفاظ کا بے جا اصراف واستعمال نہیں ہوتا۔ بیشتر ناولوں سے اگر خواہ مخواہ کے الفاظ کا اخراج ہو جائے تو ان کی قرأت پذیری میں اضافہ ہو جائے گا۔ افسانوں میں مرکزیت کی گنجائش زیادہ ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ Edgar Allan Poe نے بھی یہی بات کہی ہے مگر پیرایۂ اظہار الگ ہے۔ پو کے خیال میں مختصر قرأت میں وحدت تاثر قائم رہتی ہے۔ ہارٹ مین اسے مرکزیت کہتا ہے۔ مبتدیوں کے لیے افسانے کی قوانین تو ہیں مثلاً ایک ہی جگہ زیادہ سے زیادہ تین کردار ہوں، ایک تھیم ہو، ایک تصادم ہو، وغیرہ وغیرہ، تاہم ناول کے لیے کوئی بندھا ٹکا فامولا نہیں۔ ہارٹ مین اس فارمولے سے متفق نہیں۔ تاہم وہ افسانے کے ایک دقت طلب صنف مانتا ہے کیوں کہ اس میں بھٹکاؤ (Degression) کی گنجائش کم ہے۔

اس گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ اس کے پیش نظر 'جلتا ہوا جنگل' کی صنفی حیثیت متعین کی جائے۔ یہ تو ہوئی پرانے لوگوں کی باتیں، (Charles E. May) نے The nature of knowledge in short fiction میں تقابل کو ایک خاکے (Matrix) کے ذریعے واضح کیا۔ ملاحظہ ہو:

	ناول	افسانہ
سچائی	مادّی دنیا سے متعلق	ماورائی
کردار	سماجی، خارجی حرکتیں	داخلی، لاشعوری حرکتیں
جہت	سماجی اور عوامی	اساطیری اور رومانی

ساخت　فلسفیانہ اور تصوری　الہامی اور منظوم
مرکزیت　روزمرہ سے متصادم　داخلی تصادم

درج بالا خاکہ کسی حد تک تقابل کا احاطہ کرتا ہے تاہم مکمل نہیں۔ مستثنیات کی کثرت ہے۔ مثلاً افسانوں کی ایک کثیر تعداد موجود ہے جن میں مادی دنیا سے تعلق رکھنے والے کردار کی خارجی حرکتوں سے کہانی کا تانا بانا بنا دیا جاتا ہے جن میں روزمرہ کے تصادم کی عکاسی ہوتی ہے۔

بحیثیت مجموعی مغرب میں Brander Mathews سے لے کر Charles E. May تک نے افسانے کو مواد اور ہیئت کی بنیاد پر اس کی جو شناخت اور تعریف متعین کی اس کا اطلاق جدید افسانوں پر زیادہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ تاہم مغرب میں ایسے افسانوں کا تسلسل ہے جو خارجی واقعات پر مبنی ہوں۔

'جلتا ہوا جنگل' کا تجزیہ مذکورہ خاکے کے حوالے سے کرنے سے صورت حال کچھ یوں ابھرتی ہے:

سچائی : ماورائی ہے
کردار : داخلی ہیں اور لاشعوری حرکتوں کے مرتکب ہیں
ہیئت : اساطیری اور رومانی ہے
ساخت : فلسفیانہ اور تصوری
مرکزیت : داخلی تصادم

پانچ شناختی نکات میں سے چار افسانے کے حق میں ہیں لہٰذا صنفی حیثیت سے 'جلتا ہوا جنگل' افسانہ ہے ناولٹ نہیں۔

احمد یوسف کا افسانہ 'جلتا ہوا جنگل' کسی واقعے سے نہیں بلکہ واقعات کے

ماحول ومقام یعنی Space یا Setting سے شروع ہوتا ہے۔ جس میں قاری افسانے کے آغاز سے ہی ایک مکان میں داخل ہوجاتا ہے۔ ماحول ومقام یعنی مکان نہ صرف ایک انحطاط پذیر خاندان کا شاہد ہے بلکہ اس خاندان کے ثقافتی پس منظر کا ایک اہم حصہ بھی ہے یا یوں کہیے کہ اس ثقافت کا کردار ہے۔ افسانے کے جملہ واقعات اسی مکان کی چہار دیواری کے اندر ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ تاہم ان کا تناظر آفاقی ہے۔ مذکورہ مکان ایک بہت بڑے المیے کا مظہر ہے جس کا کینوس نہایت ہی وسیع وعریض ہے۔ عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ افسانوں اور ناولوں کے تجزیے میں جو اہمیت واقعات اور کردار کو دی جاتی ہے، ماحول ومقام (Setting) اس اہمیت سے محروم رہتا ہے۔ نقد کے وسیع تناظر مین ماحول ومقام کی وہی حیثیت ہے جو کسی فلم میں ایکسٹرا کی ہوتی ہے یعنی: ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔

یہ ایک Global Phenomenon یعنی عالمی صورت حال ہے۔ فکشن کیا ہے؟ واقعات کا مجموعہ۔ اگر اس کے واقعاتی تسلسل کو درہم برہم کردیں تو ناول ڈسکورس میں تبدیل ہوجائے گا۔ واقعات کہانی کی زمانی جہت (Time-dimension) ہیں۔ کہانی کی مکانی جہت واقعات کے ماحول و مقام ہیں۔ تاہم ماحول و مقام کو فکشن کے خارجی عناصر کے زمرے میں شمار کیا جاتا ہے۔ یعنی بغیر اس کے بھی فکشن کی نقد وتعبیر کو ممکن باور کیا جاتا ہے۔ حالاں کہ مغرب میں ماہرین فکشن کے گرد وپیش (Setting) یعنی ماحول ومقام کو ایک لازمی جز کی شکل میں تسلیم تو کرتے ہیں مگر جب نقد وتعبیر کی آتی ہے تو اکثر ماحول ومقام کو فراموش کردیا جاتا ہے:

No one, so far has given literary representations
of space tha same kind of scrutiny that has been

expended on time, tense, and chronology. For a long time, scholars simply followed lessing's dictum that literature was a 'temporal' art as opposed 'spatial' arts likepainting and sculpture. Thus, for a long time, the general assumption was that a verbal narrative's setting simply is not as important as its temporal framework chronolygy. P-57,N6-1

(Manfred Jahn: Narratology: A guide to the Theory of Narrative, Published on 28.7. 2003

یعنی آج تک کسی نے ماحول و مقام کو وہ اہمیت نہیں دی جو زمانی ڈھانچے اور تاریخ واریت (Chronology) کو دی جاتی ہے۔ ماہرین کے قول کے مطابق ادب ایک وقت سے جڑا فن (Temporal Art) ہے، جب کہ مصوری اور مجسمہ سازیSpatial Artیعنی زمین سے جڑے فن ہیں۔ کافی عرصے سے یہ مان لیا گیا ہے کہ فعلی بیانیہ(Verbal Narrative)یعنی (کہانی) میں ماحول و مقام کی وہ اہمیت ہے ہی نہیں جو اس کے زمانی ڈھانچے اور تاریخ واریت(Chronology) کو حاصل ہے مغرب میں ماحول و مقام کے حوالے سے بہت کچھ نہیں لکھا گیا ہے تاہم ممتاز مغربی ناقد Eudora Nelty کو ماحول و مقام یعنی Place کی اہمیت کا بہ خوبی اندازہ تھا۔ انھیں بھی اس بات کی شکایت تھی کہ:

"Place is one of the lesser angels that watch over the facing hand of fiction, perhaps the one that

gazes benignly enough form of to one side, while others like characters, plot. symbolic meaning and so on are doing a good deal of wing beating about her chair and feeling, who in my opinion carries the crown."

(یعنی ماحول و مقام فکشن کا کم درجے کا فرشتہ ہے جو دیگر فرشتوں کو (فکشن کو ہاتھوں) مثلاً کردار، پلاٹ، استعاراتی معنی وغیرہ کو معصومیت اور شرافت سے پر کھولے محو پرواز دیکھتا رہتا ہے، جب کہ میرے خیال میں فکشن کا تاج تو ماحول و مقام کے ہی سر پر رہتا ہے۔)

ہر اچھا فکشن جھوٹ ہوتا ہے تاہم پیش کش اسے قابل یقین بناتی ہے جوں ہی ماحول و مقام (Setting) جس سے کردار واقعات کا تعلق ہوتا ہے، کو درست تسلیم کر لیا جاتا ہے۔ تیقن کی سطح بلند ہو جاتی ہے۔ 'جلتا ہوا جنگل' میں کردار تو عجیب وغریب ہیں ہی، واقعات ان سے زیادہ عجیب وغریب ہیں۔

عجیب وغریب کرداروں کی فہرست کچھ یوں ہے:

کہانی والے بابا
رہبر یعنی بیساکھی والے بابا
حال والے صاحب یعنی جمال
الجھے سلجھے خیالوں والے صاحب یعنی عابد یا مفکر
زنجیروں والے صاحب یعنی وقار
تڑپتے ہوئے لہو والے صاحب
کتابوں والے صاحب یعنی ابوالخیر

تڑپتے ہوئے لہو والے صاحب یعنی شاکر

سوائے نوجوان 'ثبات' تمام کردار یکساں عادات و خصائل کے حامل ہیں (کرداروں کا مفصل تذکرہ آئندہ آئے گا)

صرف سرسری ذکر سے بات واضح ہو جاتی ہے کہ کردار واقعی عجیب وغریب ہیں، تقریباً ناقابل یقین تاہم اگر ماحول و مقام سے متعلق چند جملوں کو صرف پیش کر دیا جائے (بغیر کسی تعبیر و تشریح کے) تو کردار حقیقی نظر آنے لگتے ہیں۔ مالاحظہ ہو:

''لیکن دونوں عمارتوں کا الگ الگ وجود ہے، رنگوں والی عمارت اسے اپنے رنگ میں ڈبونا چاہتی ہے، مگر ڈبو نہیں پاتی۔ اجاڑ سی عمارت سمجھتی ہے کہ میں کسی بھی لمحے ڈوب جاؤں گی مگر ڈوبتی نہیں۔''

''دونوں بہت دور سے سفر کرتی ہوئی آ رہی ہیں۔ ایک نے اپنا سب کچھ نوچ کر پھینک دیا ہے۔'' (یہ بات یقین کے ساتھ کیسے کہی جا سکتی ہے ممکن ہے کسی اور نے نوچ پھینکا ہو۔)

''دونوں عمارتیں تو اپنی جگہ، ان سے متصل سڑک بھی غور و فکر میں غلطاں ہے۔''

''جب کبھی فرصت کے لمحوں میں اس (سڑک) کی طبیعت موج پر آتی ہو تو وہ کہتی ہے......ان (عمارتوں) میں ایک ہی بولتی ہے۔''

''.......لیکن حیرت تو اس بات پر ہے کہ جو بولتے بولتے رک جاتی ہے، وہی محفل میں افسردہ دکھائی دیتی ہے اور اس نئی بولنے والی کو آنکھوں ہی آنکھوں میں سخت و سست کہتی رہتی ہے۔ تم بولو گی ہونہہ بولنا بھی آتا ہے؟ پیدائشی گونگی نہ ہوتی تو اور نہ جانے کیا کہتی۔''

''.....اس عمارت کے 'جسم' کے باہر ایک دنیا آباد ہے اور ایک دنیا اندر۔''

اس عجیب وغریب ماحول میں (مافوق الفطرت نہیں ہے یہ ماحول) مذکورہ تمام

کردار حقیقی اور مفید مطلب نظر آنے لگتے ہیں اور یہ ماحول مقام کی اہمیت اور تعین کا کمال ہے اور یہ کمال ہے افسانہ نگار احمد یوسف کا جنہوں نے نہایت ہی چابک دستی سے ماحول و مقام کی تفصیلات مع فروعات بیان کی ہیں۔ واضح رہے مکان کے حوالے سے احمد یوسف نے چہار دیواری کا استعمال نہیں کیا بلکہ 'جسم' کا استعمال کیا ہے۔ ماحول و مقام کی تجسیم کیا اس بہتر اور کون سی صورت ہو سکتی ہے؟

جس آن ماحول و مقام افسانے کے حوالے سے حقیقی تصور کر لیے جاتے ہیں، افسانہ قابل یقین معلوم ہونے لگتا ہے۔ خواہ حقیقی زندگی سے تعلق رکھتے ہوں یا افسانوی دنیا سے لیے گئے ہوں، کردار شیشے کے بنے نہیں ہوتے۔ ماحول و مقام کا صرف ایک ظاہر ہوتا ہے جب کہ کردار کا ظاہر سے علاحدہ ایک باطن بھی ہوتا ہے۔ اگر ماحول و مقام کے ذکر کی فنی سطح بلند ہوگی، کردار کا باطن ظاہر ہو جائے گا (کسی حد تک) احمد یوسف نے تو ماحول و مقام یعنی Setting مکان اور سڑک تک کی باطنی دنیا کی سیر کچھ اس طرح کرا دی ہے کہ کردار، شیشے کے طرح شفاف نظر آنے لگتے ہیں۔ مکمل شفاف(Transprarent) نہ سہی نیم شفاف(Translucent) تو نظر آتے ہی ہیں۔

مذکورہ مکان کی گرفت، کرداروں پر اس طرح مکمل ہے کہ اس مکان میں محدود تمام کرداروں کی داخلی دنیا کے دریچے تقریباً وا ہو جاتے ہیں۔ ماحول و مقام کرداروں کو محدود کر انھیں مکمل طور پر متعارف کرا دیتا ہے:۔

"Place ha most delicate control over characters, by confining character it defines it."

(ماحول و مقام(Place) کا کرداروں پر بڑا نازک کنٹرول ہوتا ہے، وہ انہیں (کرداروں) کو مقید کر ان کی تعریفیں متعین کرتا ہے۔)

دراصل ہر اچھا فن کار یہ خوب جانتا ہے کہ ماحول و مقام یعنی (Setting) کا تمکن (establishment) اتنا ہی ضروری ہے جتنا کسی مرکزی کردار کی تشکیل۔ کردار تو اپنے ماحول اور مقام کے پروردہ ہوتے ہیں۔ بسا اوقات آپ صرف اس بات کا ذکر کر دیں کہ فلاں شخص کا تعلق فلاں جگہ سے ہے۔آپ کا ذہن فوراً اس کی چال ڈھال، رہن سہن اور اقدار و معیار کے متعلق ایک مفروضہ قائم کر لے گا۔

انسانی ذہن درجہ بندی اور Steretype کا ماہر ہے۔ ماحول و مقام کا ذکر آتے ہی درجہ بندی شروع ہو جاتی ہے پنجاب یعنی پگڑی، راجستھان یعنی صافہ، مسجد یعنی ٹوپی، عرب یعنی ریگستان یا تیل کے کنویں۔ان امور کے پیش نظر اچھا فن کار حقیقی دنیا سے ایک افسانوی دنیا برآمد کرتا ہے۔افسانہ نگاروں کے لیے یہ طریقۂ کار زیادہ کارآمد ہے کیوں کہ اسے پلاٹ، ذیلی پلاٹ، امیجری، جذبات، احساسات، اقساط کی تعیش حاصل نہیں جو ناول نگاروں کو حاصل ہے۔ ماحول و مقام کی کامیاب تشکیل افسانوں میں کامیابی کے لیے لازمی نہ سہی مفید ضرور ہے۔ افسانوں میں ماحول و مقام زندگی کی طرح جامد و ساکت نہیں ہوتے، جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے، ماحول و مقام حرکی کرداروں (Dynamic Characters) کے توسط سے اپنی ایک منفرد شناخت قائم کر لیتے ہیں۔ احمد یوسف کے افسانے میں مکان شروع سے آخر تک ایک حرکی (Dynamic) کردار کی طرح آگے بڑھتا ہے اور اپنی ایک منفرد شناخت قائم رکھتا ہے۔ ماحول و مقام افسانوں کے کرداروں کے اعمال و لغزشوں کا منطقی جواز فراہم کرتا ہے۔ کیوں کہ کردار مخصوص ماحول و مقام کے پروردہ ہوتے ہیں۔احمد یوسف کے افسانے کے کرداروں کی شناخت ہی عجیب و غریب ہے۔

کہانی والے بابا
بیساکھی والے بابا

کردار حقیقی اور مفید مطلب نظر آنے لگتے ہیں اور یہ ماحول مقام کی اہمیت اور تعین کا کمال ہے اور یہ کمال ہے افسانہ نگار احمد یوسف کا جنہوں نے نہایت ہی چابک دستی سے ماحول و مقام کی تفصیلات مع فروعات بیان کی ہیں۔ واضح رہے مکان کے حوالے سے احمد یوسف نے چہار دیواری کا استعمال نہیں کیا بلکہ 'جسم' کا استعمال کیا ہے۔ ماحول و مقام کی تجسیم کیا اس بہتر اور کون سی صورت ہو سکتی ہے؟

جس آن ماحول و مقام افسانے کے حوالے سے حقیقی تصور کر لیے جاتے ہیں، افسانہ قابل یقین معلوم ہونے لگتا ہے۔ خواہ حقیقی زندگی سے تعلق رکھتے ہوں یا افسانوی دنیا سے لیے گئے ہوں، کردار شیشے کے بنے نہیں ہوتے۔ ماحول و مقام کا صرف ایک ظاہر ہوتا ہے جب کہ کردار کا ظاہر سے علاحدہ ایک باطن بھی ہوتا ہے۔ اگر ماحول و مقام کے ذکر کی فنی سطح بلند ہو گی، کردار کا باطن ظاہر ہو جائے گا (کسی حد تک) احمد یوسف نے تو ماحول و مقام یعنی Setting مکان اور سڑک تک کی باطنی دنیا کی سیر کچھ اس طرح کرا دی ہے کہ کردار، شیشے کے طرح شفاف نظر آنے لگتے ہیں۔ مکمل شفاف (Transprarent) نہ سہی نیم شفاف (Translucent) تو نظر آتے ہی ہیں۔

مذکورہ مکان کی گرفت، کرداروں پر اس طرح مکمل ہے کہ اس مکان میں محدود تمام کرداروں کی داخلی دنیا کے دریچے تقریباً وا ہو جاتے ہیں۔ ماحول و مقام کرداروں کو محدود کر انھیں مکمل طور پر متعارف کرا دیتا ہے:۔

"Place ha most delicate control over characters,

by confining character it defines it."

(ماحول و مقام (Place) کا کرداروں پر بڑا نازک کنٹرول ہوتا ہے، وہ انہیں (کرداروں) کو مقید کر ان کی تعریفیں متعین کرتا ہے۔)

دراصل ہر اچھا فن کار یہ خوب جانتا ہے کہ ماحول و مقام یعنی (Setting) کا تمکن (establishment) اتنا ہی ضروری ہے جتنا کسی مرکزی کردار کی تشکیل۔ کردار تو اپنے ماحول اور مقام کے پروردہ ہوتے ہیں۔ بسا اوقات آپ صرف اس بات کا ذکر کر دیں کہ فلاں شخص کا تعلق فلاں جگہ سے ہے۔ آپ کا ذہن فوراً اس کی چال ڈھال، رہن سہن اور اقدار و معیار کے متعلق ایک مفروضہ قائم کر لے گا۔

انسانی ذہن درجہ بندی اور Steretype کا ماہر ہے۔ ماحول و مقام کا ذکر آتے ہی درجہ بندی شروع ہو جاتی ہے پنجاب یعنی پگڑی، راجستھان یعنی صافہ، مسجد یعنی ٹوپی، عرب یعنی ریگستان یا تیل کے کنویں۔ ان امور کے پیش نظر اچھا فن کار حقیقی دنیا سے ایک افسانوی دنیا برآمد کرتا ہے۔ افسانہ نگاروں کے لیے یہ طریقہ کار زیادہ کارآمد ہے کیوں کہ اسے پلاٹ، ذیلی پلاٹ، امیجری، جذبات، احساسات، اقساط کی تعیش حاصل نہیں جو ناول نگاروں کو حاصل ہے۔ ماحول و مقام کی کامیاب تشکیل افسانوں میں کامیابی کے لیے لازمی نہ سہی مفید ضرور ہے۔ افسانوں میں ماحول و مقام زندگی کی طرح جامد و ساکت نہیں ہوتے، جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے، ماحول و مقام حرکی کرداروں (Dynamic Characters) کے توسط سے اپنی ایک منفرد شناخت قائم کر لیتے ہیں۔ احمد یوسف کے افسانے میں مکان شروع سے آخر تک ایک حرکی (Dynamic) کردار کی طرح آگے بڑھتا ہے اور اپنی ایک منفرد شناخت قائم رکھتا ہے۔ ماحول و مقام افسانوں کے کرداروں کے اعمال ولغزشوں کا منطقی جواز فراہم کرتا ہے۔ کیوں کہ کردار مخصوص ماحول و مقام کے پروردہ ہوتے ہیں۔ احمد یوسف کے افسانے کے کرداروں کی شناخت ہی عجیب وغریب ہے۔

کہانی والے بابا
بیساکھی والے بابا

حال والے صاحب

الجھے سلجھے خیالوں والے صاحب وغیرہ

مذکورہ تمام کردار مخصوص مکان (ماحول ومقام) کے مکین ہیں۔ انھیں اس مخصوص مکان سے باہر نکال دیں تو تمام کردار بے معنی ہو جائیں گے۔

کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں (بہ شمول ناول) میں ماحول ومقام کا اچھا اور جامع تذکرہ ہوا کرتا تھا۔ تاہم نفس کے حوالے سے ان کا ذکر اکثر خارجی ہی تھا۔ یعنی مذکورہ پس منظر کے بغیر بھی کہانی مکمل تھی۔ علاوہ بریں کرشن چندر کے بیشتر فکشن میں اگر پس منظر کو بدل بھی دیا جاتا تو کہانی متاثر نہیں ہوتی۔ 'فٹ پاتھ کے فرشتے' (کرشن چندر کا مشہور ناول) میں فٹ پاتھ کہاں ہے؟ صرف فرشتے ہی فرشتے ہیں۔ اس کے برعکس 'جلتا ہوا جنگل' سے 'مکان' کو نکال دیں تو کہانی کا اسقاط ہوجائیگا۔ مکان ہی 'جلتا ہوا جنگل' کر مرکزی کردار ہے، یعنی مکان ہی مرکزی کردار ہے۔ بنیادی افسانوی مواد (Basic story material) یعنی Fabula کو اعتبار بخشنے کے لیے 'مکان' اس قدر مفصل تذکرہ ضروری ہے چوں کہ بنیادی افسانوی مواد معتبر ہے اس لیے پیشکش بھی مستند ہے اور افسانہ نگار کا سچ افسانوی سچ سے متصادم نہیں۔ افسانوی سچ سے مراد افسانے کی فطری رو ہے جسے مکمل افسانے کے اقدار ومعیار سے معروضی طور پر اخذ کرنا ممکن ہے۔ جنسی افسانوں میں جو اختلاطی منظر کشی ہوتی ہے۔ بیشتر کہانی کے بنیادی اقدار ومعیار (Norms and Values) کے برعکس ہی پائی جاتی ہے۔ بیشتر اوقات جنسی منظر کشی سے عام قاری کی قرأت پذیری میں اضافے لائے جاتے ہیں۔ ان کا مقصد جذبۂ تلذذ (مصنف اور قاری دونوں کی) کی سرشاری ہوتا ہے۔ بسا اوقات افسانے کی رو کی مانگ ایک آدھ جنسی واقعہ کی ہو سکتی ہے، تاہم بیشتر افسانوں میں اس قبیل کے واقعات کی تکرار کی کثرت ہے، افسانے کے بنیادی

اقدار و معیار جن کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ افسانے کی فطری رو کی نشاندہی ایک ذہین قاری بہ آسانی کر سکتا ہے۔ شرط بس یہی ہے کہ وہ افسانے کی دنیا سے سرسری نہ گزر جائے بلکہ اس میں جہان دیگر کی دریافت کرنے کی دانستہ کوشش کرے۔ افسانے کی قرأت پذیری شعر و نظم کی قرأت پذیری سے زیادہ وقت طلب ہے۔ ایک شعر ایک ہی قرأت میں کسی کو محظوظ کر سکتا ہے، معنوی اعتبار سے، جمالیاتی اعتبار سے اور تفریحی اعتبار سے بھی اچھے افسانے مکرر قرأت طلب کرتے ہیں۔ ایک یا دو جملے جس اہمیت کے حامل ہوتے ہیں عام طور پر پہلی قرأت میں سرسری گزر جاتے ہیں۔ مثلاً 'جلتا ہوا جنگل' کے تین جملے:

۱. ''شاید ابھی وقت نہیں آیا ہے، چوٹ پڑنے کے بعد ہی ہوش آتا ہے۔''
۲. ''شاید سب کے متعلق ہوچنے کا ابھی وقت نہیں آیا ہے۔''
۳. ''لیکن عزیزو، شاید اب وقت آ گیا ہے۔''

پہلا جملہ افسانے کے پہلے نصف میں آتا ہے، دوسرا جملہ قبل از آخر باب میں آتا ہے جب کہ تیسرے جملے کے ساتھ افسانہ اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔

واضح رہے کہ دوسرے جملے میں 'سب کے متعلق سوچنے کا........' والا حصہ موجود نہیں، ساتھ ہی تیسرا جملہ دوسرے جملے کا کافی بعد ادا کیا جاتا ہے اور تینوں جملوں کے درمیانی وقفے میں افسانے کا اہم ترین واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ان تینوں جملوں کی وضاحت اور اہمیت آئندہ صفحات میں درج ہے۔

جملوں کا ادا کنندہ ایک ہی شخص ہے۔ بات ظاہر ہے، اسی طرح کی باریکیوں کی تک رسائی شاید ایک قرأت میں ممکن نہ ہو۔ قرأت پذیری کے اعتبار سے افسانے کو شاعری پر صنفی تقدم حاصل ہے۔ اچھا فکشن یا مکرر قرأت چاہتا ہے۔ نقد افسانہ کے بیشتر ماہرین کی ناکامیوں کی غالب وجہ یہی ہے۔ ان کی توجہ افسانے کی قرأت پر کم

اور اپنی زبان دانی اور انشا پردازی پر زیادہ رہتی ہے۔ یہاں اگر آپ کا دھیان گوپی چند نارنگ یا وارث علوی کی طرف چلا گیا ہو تو اس میں خاکسار کا کوئی قصور نہیں۔

بعض ماہرین عمومی جملوں کے ماہر ہوتے ہیں۔ ان عمومی جملوں کا اطلاق کسی بھی افسانے پر کیا جا سکتا ہے۔ بچی کھچی کی کو وہ خلاصوں اور اقتباسات سے پورا کرتے ہیں۔ چند ماہرین الفاظ کی جگلری کرتے ہیں۔ ان کے پاس خوش آہنگ الفاظ کی چند گیندیں ہیں جنھیں وہ اچھالتے رہتے ہیں۔ قاری تناظر کو بھول کر بازی گری میں گم ہو جاتا ہے اور خوب تالیاں بجاتا ہے۔

والٹر بیسنٹ نے اپنی کتاب The pen and the book (طبع ۱۸۹۹ء) میں لکھا ہے کہ:

> "First the student should read it(story) uncritically for pleasur. Then read it through again critically. Then take a pen and paper to pull the story to pieces then reconstruct it himself."

(یعنی کہانی کے طالب علم کو کہانی کو تین مرتبہ پڑھنا چاہیے۔ پہلی مرتبہ تفریح کے لیے، دوسری مرتبہ نقد و تجربے کے لیے اور تیسری مرتبہ کہانی کی دھجیاں اڑا کر از سر نو ترتیب دینے کے لیے۔)

دراصل قرأت بھی تخلیقی عمل ہے قرأت کا تخلیقی پہلو ایسی صورت میں مزید منور اور ممیز ہوتا ہے جب اسے نقد و تعبیر کے ابتدائی اقدام کے طریقۂ کار کے طور پر دیکھا جائے۔ اگر والٹر بیسنٹ کے طالب علم کو نقاد کا بھی رول ادا کرنا ہو تو اسے تین قرأت سے بھی آگے کا سفر طے کرنا ہوگا۔ یہ مرحلہ بغیر انجذاب (Internalisation) کے ممکن نہیں۔ قرأت پذیری کی تخلیقیت تب تک پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکتی جب تک

قاری کہانی کار کے اسلوب اور کوڈ تک رسائی نہ حاصل کر لے۔ واضح رہے اسلوب اور کوڈ (Code) کو دریافت کرنے کا کام بھی قاری کو ہی کرنا ہے۔ کوئی کہانی کار کہانی کے ساتھ اسلوب اور کوڈ یعنی کلید الگ سے نہیں دیتا ہے، یہ کہانی میں مخفی رہتے ہیں۔ ایسی قرأت کو تخلیقی قرأت سے تعبیر کیا جانا چاہیے۔ ایسی قرأت کے بعد جو نقدِ تعبیر و تجزیہ سامنے آئے گا اس میں کہانی بولتی ہوئی نظر آئے گی۔ نقاد خاموش نظر آئے گا۔ مگر بیشتر اوقات نقاد بولتے ہوئے نظر آتے ہیں اور کہانی خاموش رہتی ہے۔

ایسا نہیں کہ 'جلتا ہوا جنگل' کے باب اولین میں کوئی خامی نہیں، خامی ہے اور واضح ہے۔ کہانی پڑھتے وقت ایسا محسوس ہونا چاہیے کہ کہانی دیکھی جا رہی ہے، پڑھی نہیں جا رہی ہے۔ کچھ نتائج کوڈ میں ہی مخفی رہیں تو بہتر ہے، مثلاً اگر یہ لکھا ہو:

''اس نے بہ مشکل تمام اپنے غصے پر قابو پایا۔''

اسے اگر اس طرح لکھا جائے تو بہتر صورت ہوگی:

''وہ مسکرایا تاہم پیشانی پر پڑے ہوئے بل مزید واضح ہو گئے۔ میز کے نیچے اس کی مٹھیاں بھینچ گئیں اور جوتوں کے اندر انگلیاں اس طرح مڑیں کہ مانو چمڑے میں شگاف ڈال دیں گی۔''

احمد یوسف مکان کو جیتے جاگتے کردار کی شکل میں پیش کرنا چاہتے ہیں، اس نتیجے کو اخذ کرنے کے لیے قاری کو مجبور نہیں کرتے، مکان کو حقیقتاً بولتا ہوا اور سوچتا ہوا پیش کر دیتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

''مگر مکان چپ چاپ دم سادھے کھڑا رہتا ہے جیسے پچھلی رات اس نے کوئی بھیانک خواب دیکھا ہے... صرف زندہ سانسیں اور پتھرائی آنکھیں رہ گئی ہیں... سانس کی آمد و شد اور بس... کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سارے تاثرات نچوڑ لیے گئے ہیں۔''

ہو سکتا ہے کہ یہاں نتیجہ اخذ کرنے کی گنجائش ہو۔ مگر کیا کیجیے برآمدہ بول پڑتا ہے (سرگوشی میں ہی سہی)۔

''آپ جو سوچ رہے ہیں غلط ہے۔ ہم ہر برس دو برس بعد تازہ کر دیے جاتے ہیں۔''

بیانیے میں اصل واقعہ کی طرف کئی اشارے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مخصوص حصے میں اصل واقعے کی ظہور پذیری کے بعد تو معاملہ ہی ختم۔ تاہم اصل واقعے (Actuality) کے پہلے کئی تقریباً اصل واقعات (Virtuality) باہم نبرد آزما رہتے ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک ہی اصل واقعے میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ بسا اوقات اسے کھلا (Open ended) ہی چھوڑ دینا بہتر ہوتا ہے جیسے 'گرہن' میں راجندر سنگھ بیدی نے مرکزی کردار کے ساتھ بالآخر کیا ہوتا ہے اسے Open ended ہی چھوڑ دیا ہے۔ 'جلتا ہوا جنگل' مکان جیتا جاگتا ہونا ایک ہی تقریباً اصل (Virtual) واقعہ ہے۔ اس نتیجے کو قارئین کو اخذ کرنے کے لیے چھوڑ دینا زیادہ بہتر صورت ہوتی۔ کسی واقعے کو Open- shut کی صورت میں پیش کرنا پریوں اور راجہ رانی کی کہانیوں، رومانی کہانیوں میں تو جچتا ہے، ادبی کہانیاں اس سے کچھ علاحدہ کی متقاضی ہوتی ہیں۔ درخت، جانور، پتھر مکان تو جانور کہانی (Fables) میں بولتے ہیں۔ ادبی کہانیوں میں ایسا براہ راست دکھایا جانا شاید جائز نہیں۔ ہاں، البتہ عندیہ دیا جا سکتا ہے۔

تاہم احمد یوسف کو اشتباہ کا فائدہ (Benefit of doubt) دیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ مذکورہ مکان setting یعنی ماحول و مقام کا حصہ نہ ہو کر کردار سازی کی ایک ممکنہ شکل ہو سکتی ہے کیوں کہ پلاٹ کی تشکیل میں مکان کا رول جیتے جاگتے کرداروں کے رول سے زیادہ اہم ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ جیتے جاگتے کردار کی حیثیت تو محض میز

اور کرسی کی ہے، حالات اور اپنے مکینوں سے تو خود مکان نبرد آزما ہے۔

واقعات کا تناظر اور کلید افسانہ

'جلتا ہوا جنگل' ایک طویل مختصر افسانہ ہے تاہم اس میں صرف تین واقعات ہیں، مگر کلید افسانہ صرف دو واقعات میں پوشیدہ ہے۔ مکان بوسیدہ اور کمزور ہے۔ اندر سے شکستہ ہے۔ افسانے کا ایک اہم کردار یعنی رہبر بیساکھی والے بابا بن جاتا ہے اور یہ کس طرح ہوتا ہے۔ یہی اس واقعے کا تناظر ہے۔

تمام مکینوں کو مدعو کیا جاتا ہے کہ وہ مکان کی اندرونی شکستگی پر غور و فکر کریں۔ بھیڑ جمتی ہے۔ بھیڑ میں چند منافقین بھی ہیں۔ وہ رہبر کو دھکا دیتے ہیں اور اس کی ٹانگ ٹوٹ جاتی ہے۔ تاہم تمام واقعات کو در پردہ رکھا جاتا ہے اور باہر کو لوگوں کو اس واقعے کی خبر نہیں ہوتی۔ یہ 'رہبر' رہبر سے بیساکھی والے بابا بن جاتا ہے۔

اس واقعے کے اختتام میں احمد یوسف ناکام ہو جاتے ہیں۔ کہانی والے بابا کہہ رہے ہیں:

''منافقت میرے بچو منافقت۔ سارا فتنہ دل کی اسی ایک خرابی سے پیدا ہوتا ہے۔''

منافق ہیں، تبھی تو رہبر کو دھکا دیا اور اس کی ٹانگ ٹوٹ گئی۔ ایسے میں یہ فرض کر لینا کہ ''بات یہیں سے یہیں رہی باہر نہیں گئی'' یہاں کہانی احمد یوسف کے کنٹرول سے باہر چلی گئی۔ منافق اگر ہیں تو بات خارجی دنیا تک ضرور جائے گی اور اگر خارجی دنیا تک گئی تو اس کے اثرات مکان اور مکینوں تک ضرور پہنچیں گے۔ یہاں احمد یوسف ناکام ہیں اور واقعہ بکھر گیا ہے۔ یہاں کے بعد جب مکان اور اس کے مکین بے پردہ ہوتے ہیں، ایک لمبا وقفہ ہے۔ یہاں بھی کہانی کی مہار احمد یوسف کے ہاتھوں چھوٹ

گئی معلوم ہوتی ہے۔

دوسرا واقعہ مکان قلعی سے متعلق ہے۔ یہ واقعہ بہانہ ہے افسانہ کے عجیب و غریب کرداروں سے متعارف کے حق میں نہیں۔ تاہم ایک مثبت سوچ کا نوجوان 'ثبات' رہبر سے تعاون کرتا ہے اور مکان میں چونے کی قلعی ہو جاتی ہے۔ پہلی ہی برسات میں قلعی اتر جاتی ہے۔ قلعی دراصل مکان کی نہیں مکینوں کی اترتی ہے۔ کسی کو مکان کی فکر نہیں۔ کوئی اخراجات کا بار اٹھانے کے لیے تیار نہیں۔ آپسی انتشار اپنی حدیں چھو رہا ہے۔ قلعی تو اترنی ہی تھی۔ رہبر اور ثبات استثنا ہیں۔

اس واقعے کی دوسری اہمیت کہانی والے بابا کے ذریعے ادا کیا گیا جملہ ہے:

''شاید ابھی وقت نہیں آیا ہے، چوٹ پڑنے کے بعد ہی ہوش آتا ہے۔''

افسانے کا دوسرا واقعہ چھت کے ٹپکنے کا ہے۔ کوئی مکین بھی مکمل مکان کے مسئلے کو اجتماعی مسئلے کی شکل میں نہیں دیکھتا۔ ایڈہاک حل کی شکل میں تمام مکین اپنی اپنی ٹپکتی چھتوں کو عارضی طور پر مرمت کروا لیتے ہیں۔ یہاں بھی رہبر اور ثبات استثنا ہیں۔ استثنا اس طور پر کہ دونوں مکمل مکان کی مکمل مرمت چاہتے ہیں۔ اس واقعے میں کہانی والے بابا فرماتے ہیں:

''شاید سب کے متعلق سب کے سوچنے کا وقت نہیں آیا ہے۔''

افسانے کا تیسرا واقعہ ایک دیوار کی کجی کے متعلق ہے۔ اگر یہ دیوار گر گئی تو درونِ خانہ شکستگی، بے چارگی، داخلی و خارجی انتشار دنیا کے سامنے عیاں ہو جائیں گی۔

عارضی حل یہ تجویز ہوتا ہے کہ ایک پردہ پس دیوار تان دیا جائے تاکہ دروں اوجھل رہے اور اگر دیوار گر بھی جائے تو بے پردگی نہ ہو۔ اس مقام پر بھی آپسی انتشار اور فروعات پر اختلاف کھل کر سامنے آتے ہیں۔ ثبات نے سرسری طور پر تجویز پیش کی جنگلی جانوروں کی تصاویر پردے پر منقش کر دی جائیں۔ یہاں بھی جانوروں کے

انتخاب پر تنازعہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ ایک گروپ سبزی خور اور نسبتاً غیر خونخوار جانوروں کے حق میں ہے مثلاً ہاتھی، بارہ سنگھے، ہرن، خرگوش، مور اور سارس۔ دوسرا گروپ گوشت خور جانوروں کے حق میں ہے مثلاً شیر، چیتے، تیندوے، بھیڑیے وغیرہ۔ اس جگہ احمد یوسف کامیاب فن کار کی شکل میں ابھرتے ہیں۔ انھوں نے کہیں بھی 'گوشت خور' اور 'سبزی خور' اور 'غیر خونخوار جانور' نہیں لکھا ہے۔ فہرست دے دی اور نتیجہ اخذ کرنے کے لیے قارئین کو اکسایا۔ اکثریت امن پسندوں کی ہے۔ لہٰذا رائے ہاتھی، بارہ سنگھے، ہرن، خرگوش وغیرہ کے حق میں ہے۔ یہ ایک خوش آئند اشاریہ ہے۔

پردے میں آگ لگ جاتی ہے اور درون مکان کی بے چارگی، آپسی انتشار، شکست خوردگی، بوسیدگی خارجی دنیا کے سامنے عیاں ہو جاتی ہے۔ عارضی طور پر تو ایسا لگتا ہے کہ گویا سب کچھ ختم ہو گیا۔ لیکن افسانے کے تمام کردار جو اپنی داخلی دنیا کے اسیر تھے اپنی ذات کے خول سے باہر آ جاتے ہیں اور انہیں:

''اس آگ میں انھیں جنگل کے علاوہ اور بھی بہت کچھ جلتا نظر آ رہا ہے۔''

ایسے میں کہانی والے بابا وارد ہوتے ہیں اور فرماتے ہیں:

''لیکن عزیزو! شاید اب وقت آ گیا ہے۔''

اب میں تینوں واقعوں سے تین کلیدی جملے پیش کرتا ہوں۔ درج ذیل جملے افسانے کی کلید ہیں:

۱. ''شاید ابھی وقت آیا ہے، چوٹ پڑنے کے بعد ہی ہوش آتا ہے۔''

۲. ''شاید سب کے متعلق سب کے سوچنے کا وقت نہیں آیا ہے۔''

۳. لیکن عزیزو! شاید اب وقت آ گیا ہے۔''

سب کچھ جل چکا ہے لیکن کرداروں کو ہوش آ گیا ہے، وہ اپنی داخلی دنیا سے باہر نکل چکے ہیں۔

مکینوں کو احساس ہوگیا ہے کہ وہ مکان کے حوالے سے کثرت میں وحدت ہیں کیوں کہ:

''اب وقت آ گیا ہے، جو چوٹ پڑنے کے بعد آتا ہے۔ سب کے متعلق سب کے سوچنے کا وقت آگیا ہے۔''

تمام کردار واقعات کے پیش نظر نتیجہ اخذ کرنے کے زبردست محرک ہو سکتے ہیں کہ یہ آزادی کے بعد مسلمانوں کا انتشار، لیڈر شپ کا فقدان، ذاتی خود غرضی پر مبنی تھیم ہے جو شاید بابری مسجد کی شہادت پر ختم ہوا۔ اور یہی افسانے کا تھیم ہے معاف کیجیے گا۔ یہ افسانے کا موضوع تو ہوسکتا ہے اور شاید ہے بھی، مگر تھیم نہیں۔ تھیم تو آفاقی تصور ہے۔ وسیع تناظر میں یہ عالمی صورت حال پر مبنی تھیم ہے۔ بات اشارے میں ہے۔ تھیم واضح ہے۔ کسی بھی اخبار کا اولین صفحہ دیکھ لیں مذکورہ افسانے کا تھیم نظر آئے گا۔

عجیب الخلقت اور مافوق الفطرت کردار

یہاں عجیب الخلقت سے مراد یہ نہیں کہ کسی کردار کی آٹھ ٹانگیں ہیں یا پانچ آنکھیں ہیں۔ نہ ہی مافوق الفطرت کردار سے یہ مراد ہے کہ کوئی بغیر دروازے کے دیوار کے پار چلا جاتا ہے یا کوئی کردار بیک وقت دو جگہوں میں موجود رہتا ہے۔

یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسا کہ ای. ایم. فاسٹر کے Round Characters، معنی یہ نہیں کہ کردار گیند کی طرح گول ہے اور Flat Character سے یہ مراد نہیں لینا چاہیے کہ کردار منگولی ناک کی چپٹا ہے۔ فکشن کے کرداروں کے تشخص کے لیے میری رائے میں کوئی بندھا ٹکا فارمولا ہو ہی نہیں سکتا۔ کردار مخصوص افسانہ (story spacific) تو ہوسکتا ہے تاہم مخصوص مخصوص افسانہ (Specific-story

specific) بھی ہو سکتا ہے۔ بعض ایک مخصوص افسانے کے حوالے سے چند کرداروں پر گفتگو ہو سکتی ہے اور اس گفتگو اطلاق دوسرے افسانے کے کرداروں پر کیا ہی نہ جا سکے۔ ولادمیر پراب روسی لوک کہانیوں پر مبنی سات یا آٹھ کرداروں کی شناخت پیش کی۔ بات ظاہر ہے کہ ان سات یا آٹھ کرداروں کا اطلاق یا تو روسی لوک کہانیوں پر ہوگا یا ان سے ملتی جلتی کہانیوں پر۔ تاہم ایک بات تو طے ہے، معروضی گفتگو میں ٹائپ اور اسٹیریوٹائپ سے بچنا شاید بے حد محال ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ افسانوی کرداروں پر اگر گفتگو ہو تو گول اور چپٹے کردار چور دروازے سے داخل ہو ہی جاتے ہیں۔ Round Character کے لیے سہ رخی کردار اور Flat Character کے لیے یک رخی کردار کا استعمال میں دانستہ نہیں کیا۔ اگر انگریزی میں Round اور Flat کو لغوی معنوں میں لیا جاتا تو اردو میں بھی 'گول اور چپٹا' سہی، کچھ نہیں تو تفنن کے لیے ہی سہی۔ سنجیدہ مضامین میں ایک زیر لب مسکراہٹ کے لیے ہی سہی۔ 'یہ ایک تبسم بھی کیسے ملتا ہے؟، باقر مہدی اور وارث علوی کی تحریروں میں تو تبسم کے ڈھیر سارے مواقع آتے ہیں تاہم باقر مہدی اور وارث علوی کے ہونٹوں پر ہی ثبت رہتے ہیں۔ بے چارہ قاری تو بے چارہ ہی رہ جاتا ہے۔ ویسے بھی مذکورہ دونوں حضرات قارئین (اور سامعین) کو 'بے چارہ' سے زیادہ کچھ سمجھتے بھی نہیں۔ ''ارے واہ رے میں'' سے شروع کرتے ہیں'' ارے واہ رے میں'' پر ختم کرتے ہیں۔ درمیانی ''ارے واہ رے میں'' کی تعداد علاحدہ ہے۔ مجھے پورا یقین ہے کہ مذکورہ دونوں حضرات بد حظ ہونے کے بجائے محظوظ ہوں گے کیوں کہ جب باقر مہدی اور وارث علوی آپس میں گفتگو کر رہے ہوتے ہیں تو دونوں'' ارے واہ رے میں'' کے حصار میں مقید رہتے ہیں۔ موجودہ اردو دنیا میں غالباً دو افراد کے درمیان یہ گفتگو کی نادر الوجود قسم ہے جو ڈائلاگ پر نہ ہو کر مونو لاگ پر مشتمل ہوتی ہے۔

کرداروں کی قسموں کو جتنا چاہیے اتنا بڑھایئے مثلاً فکشن کی بنیاد پر کرداروں کا ایک خاکہ پیش ہے:

Protagonist	ہیرو
Antogonist	ویلن
Confident	رازدار
Foil	مسخرہ
Double	ہیرونما (منفی)
Narrator	راوی یا بیان کنندہ
Persona	مصنف اصل یا اخذ شدہ
Round and Flat Characters	گول اور چپٹے کردار
Dynamic and static	ساکت اور حرکی کردار

ہیرو اور ویلن کی مزید وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں، ایک ڈھونڈو ہزار ملتے ہیں۔ ہیرو کے رازدار (Confident) اور مسخرہ (Foil) ایک کردار بھی ہوسکتا ہے اور دو مختلف کردار بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر مسخرہ رازدار سے مختلف ہو تو اس کا بے لوث پن اور غیر سنجیدگی، ہیرو کو وقار عطا کرتے ہیں۔ ڈبل بظاہر تو ہیرو کی طرح ہی ہوتا ہے، مگر گھاگھ، کائیاں اور بدطینت ہوتا ہے۔ راوی یا بیان کنندہ وہ ہوتا ہے جو کہانی سنا رہا ہوتا ہے۔ یہ مصنف بھی ہوسکتا ہے یعنی غائب راوی۔ خارجی Third person omniscient یعنی Heterodiegetic یا Homodiegetic یعنی افسانے کا کردار بھی ہوسکتا ہے یعنی واحد متکلم حاضر یا داخلی (First person Homodiegetic) یہ سعادت حسن منٹو بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی کہانی میں ایک داخلی کردار بھی اور کہانی کا خارجی مصنف بھی۔ persona سے مراد کہانی کا مصنف ہے

یعنی اصل مصنف یا اخذ شدہ مصنف جس کا خاکہ قاری اپنے ذہن میں کہانی کے پیش نظر کھڑا کرتا ہے۔ 'گول' اور 'چپٹے' پر کافی گفتگو ہو چکی ہے۔ تاہم عام طور پر چپٹے کردار ناپنڈ ہوتے ہیں مثلاً رشوت خور پولیس افسر، جھگڑالو بیوی۔ گول کردار ہمہ جہت اور مختلف النوع ہوتے ہیں۔ جب کہ چپٹے کردار جیسا کہ ظاہر ہے، یک جہتی (Mono-dimensional) ہوتے ہیں، قومی یک جہتی (National Integration) کے قائل نہیں۔ گول کردار ساکت بھی ہو سکتے ہیں اور حرکی بھی تاہم حرکیت (Dynamism) کی خصوصیت تقریباً لازمی ہے کیوں کہ گول کردار فکشن کے کسی حصے میں ساکت تو رہ سکتے ہیں، تاہم بیشتر حصے میں حرکی ہی رہے ہیں۔ چپٹے کردار آغاز سے اختتام تک ساکت ہی رہتے ہیں۔ کرداروں کی ایک قسم Stock Character بھی ہوتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ 'جلتا ہوا جنگل' کے کرداروں کا کرداروں کے مذکورہ اقسام کے ہی تناظر میں تجزیہ کیا جائے۔ آزادانہ گفتگو ممکن بھی ہے اور موزوں بھی۔ کوئی ضروری نہیں افسانے پر گفتگو اشعار کی تقطیع کے اصول پر کی جائے۔ یہ بھی تو ممکن کہ 'جلتا ہوا جنگل' کے کردار اس قدر منفرد ہوں کہ اپنی مثال آپ ہوں۔ واقعتاً ایسا ہی ہے 'جلتا ہوا جنگل' کے کردار مخصوص مخصوص افسانہ یعنی specific-short-story-specific ہیں۔

سب سے بڑا مسئلہ تو مکان کا ہے۔ کردار وہیں رہتے ہیں۔ مگر مکان تو خود ایک کردار ہے۔ جیتا جاگتا، سوچتا، سمجھتا کردار۔ پلاٹ کی گفتگو غیر ضروری ہے تاہم اگر پلاٹ تصور یا بھی جائے تو پلاٹ میں تصادم (Conflict) کا تانا بانا تو مکان کے ہی گرد بُنا جا سکتا ہے۔ یہ مکان نہ صرف خود سے بلکہ فطرت سے بھی نبرد آزما ہے۔ پلاٹ کے تصور میں تصادم یا تو آدمی اور آدمی کے درمیان (Man versus Man) یا آدمی اور فطرت کے درمیان (Man versus nature) یا آدمی اور

اس کی ذات کا داخلی تصادم(Man versus self) یا آدمی اور آدمی کے کام کے درمیان(Man versus his work) میں مضمر ہوتا ہے۔

یہاں تو کوئی بھی کردار کسی بھی طرح کے خارجی یا داخلی تصادم کا شکار نہیں۔ اگر کوئی تصادم کا شکار ہے بھی تو وہ مکان ہے یعنی ماحول و مقام(Setting) میری ذاتی رائے میں پلاٹ تو قاری کو الجھائے رکھنے کا حربہ ہے جسے Best setting مصنفین اپنی دکان چلانے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ لامحالہ اگر' جلتا ہوا جنگل' میں کوئی پلاٹ ہے بھی تو نہایت ہی منفرد قسم کا ہے۔ پہلے تو احمد یوسف ماحول و مقام (setting) کو کردار میں تبدیل کر دیتے ہیں اور پھر اسے تصادم کا شکار بنا کر پلاٹ کی تشکیل کرتے ہیں تاہم اسے قاری کو الجھائے رکھنے کے حربے کے طور پر استعمال نہیں کرتے۔ صرف کہانی کو حرکت میں رکھنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

ایک کردار کا نام ہے' کہانی والے بابا'۔ یہ افسانے کا کردار ہے بھی اور نہیں بھی۔ افسانے کے واقعات میں اس کا کوئی رول نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یا تو یہ سنسکرت ناٹکوں کے سوتر دھار کی طرح ہے جو پردے کے پیچھے سے افسانے کو چلا رہا ہے، یا تاریخ ہے جو صرف واقعات کو ریکارڈ کر رہا ہے۔ یہ راوی یا بیان کنندہ تو بالکل ہی نہیں یہ تو صرف اقدار بیان کرتا ہے۔ بحیثیت مجموعی بیانیہ تو ''عالم کل غائب راوی'' کا ہے۔ عالم کل غائب راوی (Third person omniscient narrator) مکرر مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے ہے کہ ''کہانی والے بابا'' ان دونوں میں سے کوئی نہیں۔ سوتر دھار اس لیے نہیں کہ کسی بھی کردار درون یا بیرون پر اس کا کوئی عمل دخل نہیں۔ یہ تاریخ بھی نہیں کیوں کہ تاریخ تو ''کیا ہوا'' کا ریکارڈ ہے، ''کیا ہونا چاہیے'' سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ ''کہانی والے بابا'' تو جا بجا ''کیا ہونا چاہیے'' پر گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ طوالت سے بچنے کے لیے صرف چند جملے

حاضر ہیں:

''منافقت میرے بچے منافقت، سارا فتنہ دل کی اس ایک خرابی سے پیدا ہوتا ہے کہ یہ شخص جو سامنے کھڑا ہے یہ وہ نہیں ہے جو ہے، یا یوں سمجھو کہ جیسا دکھائی دیتا ہے ویسا نہیں ہے۔ دل کی اس بیماری سے بس خدا ہی واقف ہوتا ہے۔''

کہانی والے بابا نہ تو سوتر دھار ہے نہ ہی تاریخ، وہ تو افسانے کا اقداری منصف (Value- Judge) ہے حالاں کہ ایک جگہ احمد یوسف نے کہانی والے بابا کے متعلق کچھ ایسا کیا ہے کہ ان کے تاریخ ہونے کا گمان ہو:

''کہانی والے بابا ہیں کہ بس کہانی سنائے جاتے ہیں، وہ واقعات کی ترمیم و تنسیخ میں ہماری مدد نہیں کرتے۔''

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے اقداری منصف تاریخ نہیں ہو سکتا۔ وہ جملے ''کہانی والے بابا'' کے تاریخ ہونے کے حق میں اور مکمل افسانہ ان کے تاریخ ہونے کے خلاف ہے۔ افسانے کا دوسرا اہم کردار ''رہبر'' ہے، اس کردار کا افسانے میں کافی عمل دخل ہے، یہ ایک مثبت کردار ہے۔ یہ چاہتا ہے کہ سارے مکین یعنی افسانے کے دیگر کردار ایک متحد اور متفق طرز فکر اختیار کریں۔ مکینوں کے مابین داخلی تضادات اور ان کی خود مرکزیت ختم ہو۔ اندر کی خرابی کی خبر باہر نہ جائے۔ لیکن ایسا ہوتا نہیں۔ اندر کی خرابی کو چھپائی ہوئی دیوار کج ہو جاتی ہے۔ ممکنہ بے پردگی سے بچنے کیت لیے لگایا گیا پردہ جل جاتا ہے۔ 'رہبر' کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سب کچھ ختم ہو گیا ہو اور رہبر ہار گیا ہو۔ مگر ایسے میں 'کہانی والے بابا' افسانے کے اقدار کے محافظ کے طور پر سامنے آتے ہیں اور کہتے ہیں:

''لیکن عزیزو شاید اب وقت آ گیا۔''

اس جملے کو یوں پڑھا جائے:

''اب (سب کو سب کے متعلق سوچنے کا) وقت آ گیا ہے۔''

یعنی تمام منفیوں (Negatives) کا ایک مثبت انجام، سب کچھ ختم ہو جاتا ہے۔ تاہم اقدار کی بازیافت ہوتی ہے۔

افسانے کے دیگر کردار قدرے کم اہمیت کے حامل ہیں تاہم کوئی کردار بھرتی کا نہیں۔ تمام کردار افسانے کی منطق کے عین مطابق ہیں۔ دراصل احمد یوسف نے کرداروں کو ان کی صفات کے مطابق درجہ بندی کی ہے۔ کرداروں کے نام ان کی صفات کی مناسبتی ضد کے حساب سے رکھے گئے ہیں۔ رہبر، ابوالخیر اور ثبات۔ رہبر کا ذکر پہلے ہی ہو چکا ہے۔ رہبر میں رہبری صفات یعنی leadership qualities ہیں لہٰذا نام رکھا 'رہبر' ابوالخیر صائب الرائے ہیں۔

'ثبات' صحیح سوچ اور مثبت فکر کا حامل نوجوان ہے جو مسائل پر گفتگو سے زیادہ ان کے عملی حل پر یقین رکھتا ہے۔

منفی کرداروں کی تو فہرست تیار کی جا سکتی ہے۔

جمال : اسے جمالیات سے کوئی مطلب نہیں اسے صرف حال سے مطلب ہے۔

عابد/مفکر : اپنی منطقی سوچ میں گم۔ مسائل پر صرف زبانی جمع خرچ۔

شاکر : لڑنے بھڑنے کے لیے ہمہ وقت تیار۔

وقار : سرکس کا بازی گر۔ اپنی گم شدہ محبوبہ کی یادوں کا اسیر۔

لب لباب یہ ہے کہ ہر کردار اسم بامسمیٰ ہے یا تو براہ راست یا معکوسی طور پر۔ کسی کردار کے نام کی اہمیت عام طور پر تاریخی افسانوں میں تو ہو سکتی ہے۔ تاہم خالصتاً ادبی افسانوں میں کسی کردار کا نام 'زید رکھیں' یا 'بکر' کیا فرق پڑتا ہے۔ 'جلتا ہوا جنگل' کے ہر کردار کا نام افسانے کی مناسبت سے ہے۔ یہ نام افسانے کی اصل تک رسائی

میں تو معاون ہیں، افسانے کی رفتار کے لیے ضروری بھی ہیں۔

مذکورہ تمام کردار اپنی داخلی دنیا کے اسیر ہیں۔ خود کو دانشور، مدبر، ماہر تعلیم اور پتا نہیں کیا کیا سمجھتے ہیں۔ یہ کردار ہوائی قلعے کے باشندے ہیں۔ ایک سے گفتگو کر لی گویا سب سے کر لی ان کرداروں کی حیثیت ضمنی اور اضافی ہے، تاہم افسانے کے build-up کے لیے لازمی ہیں۔ غیر ضروری گفتگو میں ماہر۔ جب دیوار کی کجی کے پیش نظر پردے کے ممکنہ مناظر پر گفتگو ہو رہی ہے تو ایک لمبی بحث چھڑی ہے کہ آیا پردے پر کن کن جانوروں کی تصویریں بنائی جائیں۔ احمد یوسف پہلے ہی رہبر کے ذریعے کہہ چکے ہیں کہ ''معمولی سے کام میں بھی ہر فرد ایک الگ رائے رکھتا ہے۔''

ایک کردار بول پڑتا ہے:

''جنگل کا منظر ہے یا کسی چڑیا کا گھر۔''

یہ چڑیا گھر دراصل افسانے کا مکان ہے اور اس کے باشندے فطری زندگی (جنگل کی) نہیں جی رہے ہیں۔ چڑیا گھر کے جانوروں کی طرح مصنوعی زندگی جی رہے ہیں۔ ہر جانور اپنی ذات اور انا کے پنجرے میں قید ہے۔؛ انہیں باہر نکالنے کا ایک واحد ذریعہ ہے یہ کہ انھیں انا کی ذات کے پنجرے سے باہر نکالا جائے۔ افسانے کے مختلف کرداروں کو انفرادی سوچ سے اجتماعی فکر تک لانے ایک ہی طریقہ ہے کہ ان کا احساس تحفظ ان سے چھین لیا جائے۔ احمد یوسف یہی کرتے ہیں، سب کو سب کے متعلق سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ پہلے مکان کی دیوار کج ہوتی ہے، پھر عارضی پردے میں آگ لگ جاتی ہے۔ تمام ذیلی اور اضافی کردار اپنی اپنی ذات کے خول سے گھبرا کر باہر نکل آتے ہیں اور اجتماعی فکر کا ممکنہ حصہ بن جاتے ہیں تبھی تو کہانی والے بابا فرماتے ہیں:

''لیکن عزیزو شاید اب وقت آگیا ہے۔''

فکشن میں کرداروں کے نام کا اسم سے صفت تک سفر ایک ایسی تکنیک کا استعمال کیا گیا۔ William Wycherley نے اپنے ناول The country Wife میں کرداروں کے نام ناول کے کے مجموعی تناظر کے پیش نظر رکھے ہیں، ملاحظہ ہو:

مسٹر بیکل	Sir Fidget
جناب بیوی کو ستانے والے	Mr pinchwife
بیگم نازک مزاج	Mrs Squeamish

احمد یوسف نے بھی کچھ ایسا ہی کیا ہے۔

'جلتا ہوا جنگل' کے کردار نہ صرف ایک عہد کے زوال کے اشاریے ہیں بلکہ اس عہد کی خود مرکزیت کے نمائندے بھی ہیں۔ یہ ایک ایسا عہد ہے جس میں ہر شخص خود کو توپ سمجھتا ہے اور کسی کی بے لوث لیڈر شپ کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں۔

کرداروں کی تدریجی تشکیل کے دو طریقے ہیں:

ظاہر سے باطن کی طرف

باطن سے ظاہر کی طرف

احمد یوسف نے پہلا طریقہ استعمال کیا ہے۔ کرداروں کی وضع قطع کا ذکر تفصیل سے ہے۔ ان کے اس ظاہر سے باطن تک رسائی قاری خود حاصل کرتا ہے۔ احمد یوسف تو صرف راستہ دکھاتے ہیں۔

افسانے میں ایک جملہ بے حد کھٹکتا ہے۔ احمد یوسف جمال (حال والے صاحب) کے متعلق فرماتے ہیں:

''بڑی عجیب شخصیت تھی ان کی۔''

یہ جملہ قطعی غیر ضروری ہے۔ 'عجیب شخصیت' کی دریافت کا قاری کا ہے،

افسانہ نگار کا نہیں۔ بہتر یہ ہوتا کہ یہ نتیجہ قاری خود اخذ کرتا۔ احمد یوسف اپنا فیصلہ نہ سناتے تو بہتر تھا۔

کون سا کردار 'گول' ہے اور کون سا کردار 'چپٹا' ہے، اس بات کا فیصلہ میں قارئین پر چھوڑتا ہوں۔

'جلتا ہوا جنگل' ایک افسانہ ہے ناول نہیں۔ اس افسانے میں ماحول و مقام (setting) مرکز میں ہے (ماحول و مقام کو واحد) سمجھا جائے یہ مرکزیت اس درجے کی ہے Setting کردار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس افسانے میں ماحول و مقام (Setting) ہی پلاٹ کی تشکیل میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ یہ مکان نہ صرف خود سے بلکہ فطرت سے بھی نبرد آزما ہے۔ یہ مکان بھی وحدت تاثر بنے رہنے کا موجب ہے۔ یہ مکان، درون مکان واقعات اور ان واقعات میں شامل کردار ایک زوال شدہ یا زوال پذیر عہد کے علامیے بھی ہیں اواس کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ اس عہد میں جی رہا ہر شخص خود مرکزیت کا شکار ہے اور اسے اجتماعی مسائل سے کوئی دل چسپی نہیں۔ سب کچھ ختم ہو کر بھی کچھ ختم نہیں ہوتا کیوں کہ جب سب کچھ ختم ہو جاتا ہے تو ایک اجتماعی سوچ کا امکان غالب ہو جاتا ہے۔

'جلتا ہوا جنگل' کو ایک نہایت ہی کامیاب اور اردو ادب کا ایک نمائندہ افسانہ تسلیم کیا جا سکتا ہے۔

'جلتا ہوا جنگل': ایک بیانیاتی تجزیہ

کسی افسانے کا بیانیاتی تجزیہ کسی شعر یا مصرعے کی تقطیع کے مماثل ہے۔ اگر یہ تجزیہ ان لوگوں کے درمیان کیا جائے جو تقطیع نہیں جانتے ہوں تو زیادہ تالیاں بجتی ہیں۔ اگر سامعین (یا قارئین) میں ایک بھی تقطیع جاننے والا ہو تو تالی نہیں بجائے گا

(وہ تو دل ہی دل میں کہے گا، ارے یہ کمبخت بھی جانتا ہے) بیانیاتی تجزیہ کے پہلے اگر بیانیات کے متعلق موٹی موٹی باتوں اور چند اہم اصطلاحات کا ذکر کر دیا جائے تو تالی بجنے کی گنجائش تقریباً معدوم ہو جائے گی۔ بیانیاتی تجزیہ کسی شعر کی تقطیع کے مترادف ہے۔ اس کے حوالے سے اپنے آپ میں کسی شعر یا نظم کے معائب ومحاسن پر گفتگو ممکن نہیں۔ تاوقتیکہ یہ کسی بڑے تناظر کا حصہ نہ ہو۔ بیانیات بھی فکشن کے اجزائے ترکیبی، ان کے باہمی تفاعل و تعلق پر گفتگو کرتی ہے۔ یہ صرف اور صرف بیانیہ پر مرکوز رہتی ہے۔ بیانیہ سے مراد یہ ہے کہ کسی کہانی کو جس طرح پیش کیا جائے، یعنی یہ کہانی (story) اور اس کی پیش کش (Discourse) کے مابین فرق کو خط کشیدہ کرتی ہے یہ تصور روسی ہیئت پسندوں سے مستعار ہے جو بنیادی کہانی کو فابلا (Fabula) اور اس کی پیش کش کو شوزے (Spuzhet) کہتے ہیں۔

"کیا" پیش ہوتی ہے۔ کہانی یعنی (Story)

"کیسے" پیش ہوتی ہے۔ پیش کش یعنی (Discourse)

بیانیات کے دو مکاتب فکر ہیں۔ ایک مکتبۂ فکر "کیا" یعنی کہانی پر توجہ مرکوز رکھتا ہے اور دوسرا مکتبہ فکر "کیسے" یعنی پیش کش پر توجہ مرکوز رکھتا ہے۔ اس اصطلاح کو سب سے پہلے استعمال کرنے والا نظریہ ساز و تیان تادارف (Tzvetan Todorov) پیش کش یعنی "کیسے" کو اہم سمجھتا ہے۔ "کیسے" بنیاد بنا کر کلود بریموں (Claude Bremond) نے واقعات کے تسلسل کو واضح کیا۔ Virtuality versus Actuality یعنی واقعات کے تناظر میں اصل اور نمائندہ اصل کے ذریعے واضح کیا۔ قاری یا تماش بین پہلی قرأت یا تماشے میں چند آئندہ امکانات کا اندازہ لگاتا ہے۔ اور آخر میں ان میں سے ایک ہی وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یوں سمجھئے کہ جاسوسی کہانی میں ایک قتل ہوتا ہے۔ قاری واقعات کے تناظر میں اندازہ

لگتا ہے کہ قاتل کون ہوسکتا ہے۔ اگر اس کا اندازہ صحیح ہے تو بیانیہ کے ابتدائی حصے میں یہ اصل واقعے کا نمائندہ (Virtual) موجود ہے جو اصل واقعے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ایسا نہیں بھی ہوسکتا ہے۔ واقعاتی تسلسل میں کلود بریموں کے مطابق Virtuality vs Actuality کی نبرد آزمائی آخر تک جاری رہتی ہے۔

جب کہ اے جے گریماس (A.J.Greimas) نے کرداروں کو Actants کہا اور ان کے رول کے مطابق ان کی چھ قسمیں شمار کیں۔ واضح رہے کہ بریموں ہو یا گریماس انھوں نے نظریے کے کلیے کی طرح پیش کیا۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کلیوں کی اطلاقی حیثیت کیا ہے۔ یعنی کیا ان واقعاتی تسلسل اور کردار (Actants) کی قسموں کا اطلاق تمام کہانیوں یا ان کی پیش کش پر کیا جاسکتا ہے؟ یہ سوال ہے جس کا جواب شاید نفی میں ہے۔

دوسرا مکتبۂ فکر کہانی کو مقدم سمجھتا ہے اور پیش کش کو ثانوی مقام دیتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر کہانی نہیں تو کیسی پیش کش؟ اور کس کی پیش کش؟ دونوں مکاتب فکر کے درمیان، بیچ کا راستہ نکالا مائک بال (Mieke Bal)، سیمور چیتمین Seymour (Chatman) اور جیرالڈ پرنس وغیرہ نے، ان کے نزدیک کہانی (Story) اور پیش کش (Discoursse) یکساں اہمیت کے حامل ہیں۔

کافی کیا ہے؟ اس کی معین تعریف کیا ہے؟ اس کا جواب کسی ماہر بیانیات کے پاس، بقول جیرالڈ پرنس یہ ابھی بھی (Intuition) الہام کا معاملہ ہے۔ دوسری سب سے اہم بات یہ کہ بیانیات فکشن کی بوطیقا نہیں بن سکتی کیوں کہ یہ فکشن محاسن و معائب پر گفتگو نہیں کرتی۔ خامیاں تو بیانیات میں بے شمار ہیں جن میں چند کا ذکر ضروری ہے:

ا۔ بیانیات کلیہ سازی اور نکات شماری پر اس قدر زور دیتی ہے کہ متعدد ضروری نکات و جہات ان چھوئے رہ جاتے ہیں۔

۲. بیانیات کو کہانی یا پیش کش فلسفیانہ قوت، سوز و الم کرداروں کی نفسیاتی دروں بنی سے کچھ لینا دینا نہیں۔

۳. بیانیات کو کہانی یا پیش کش جیسی کہ یہ ہے (Story or discourse as it is) سے مطلب ہے۔ وہ کون سے داخلی رفتار افزا (internal momentum) ہیں جو کہانی کو حرکیت عطا کرتے ہیں۔ ان سے کوئی مطلب نہیں۔

۴. بیانیات کا، کہانی یا پیش کش کے سیاق و سباق سے کوئی علاق نہیں۔

۵. بیانیات، کہانی اور پیش کش کے مابین افضلیت کی ایک لایعنی بحث چھیڑتی ہے۔ (یہاں میری یہ کوشش ہے کہ بیانیات کے تناظر کو مختصراً واضح کیا جائے۔ مزید واقفیت کے لیے مضمون ''افسانے کے قواعد'' شب خون، شمارہ 288، جنوری 2005 کا ملاحظہ فرمائیں جس کا ماحصل کچھ نہیں۔ اگر کہانی ہی نہیں، پیش کش کس چیز کی؟ اگر پیش ہی نہ ہوئی تو کہانی ہے کہاں؟ یہ بحث تو ایسی ہی ہے کہ جیسے پہلے مرغی آئی یا انڈا آیا۔)

۶. یہ اشعار کی تقطیع کی طرح صرف کہانی یا پیش کش کی صرف سطح کو ہی چھو سکتی ہے۔ اس کی رسائی گہرائی تک نہیں۔

جہاں تک اصطلاحات کا سوال ہے وہ اطلاق (Application) میں کھل جائیں گے۔ یہ واضح کر دینا نہایت ضروری ہے، بنیادی اصطلاحات کے حوالے سے بیانیات۔ کے تمام مکاتب فکر متفق ہیں۔

کہانی اور پیش کش

'جلتا ہوا جنگل' کہانی (Story) یا اس کی پیش کش (Discourse) ہے؟ یہ

پیش کش(Discourse) ہے کیوں کہ یہ دادی اماں کی کہانیوں کی طرح یک لکیری(Uniliner) نہیں۔ درمیان میں Analepsis یعنی Flash back یعنی جست ماضی بھی ہے، ملاحظہ ہو:

''ابھی وہ نسل زندہ تھی، جس نے جھگڑوں کا مقابلہ کیا تھا۔ اس طوفان نے اس گھر کو اندر سے کھوکھلا کر دیا تھا۔ یہ عام طوفان سے اس قدر مختلف تھا کہ لگتا تھا کہ ہزاروں کلومیٹر فی گھنٹہ کی رفتار سے آیا تھا......''

''...انہیں یاد تھا کہ آنکھیں چنگاریاں بن گئی تھیں۔ چہرے آگ بھبھوکا ہو گئے تھے۔''

پیشکش کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ کہانی کی تاریخ واریت(Chronology) کو درہم برہم کردے اس صورت کو پیشکش (Discourse) کہتے ہیں۔ یا تو (Prolepsis and Analepsis) یعنی جست ماضی کے استعمال سے ہو یا جست مستقبل کے استعمال سے ہو، کہانی کے زمانی تسلسل کو Diegesis کہتے ہیں۔ ان باتوں سے یہ مطلب اخذ نہیں کیا جا سکتا کہ پیش کش یعنی Discourse کہانی سے علاحدہ کوئی شے ہے کیوں کہ ہے تو یہ کہانی کی ہی پیش کش۔ دوسرے لفظوں میں پیشکش کہانی کو منسوخ(Supplant) نہیں کرتی بلکہ کہانی کو آشکار (Manifest) کرتی ہے۔ کسی بھی پیش کش کی تعبیر تشریح، تجزیہ بطور کہانی بھی کی جا سکتی ہے اور بخوبی کی جا سکتی ہے۔

مواصلاتی نظام

بطور پیش کش(Discourse) 'جلتا ہوا جنگل' کا مواصلاتی نظام۔ کسی بھی پیش کش (Discourse) کا مواصلاتی نظام دو سطحوں پر بیک وقت کام کرتا ہے، بیرون پیش کش (Entra-diegetic) اور درون پیش کش (Intra-diegetic) خاکہ درج ذیل ہے:

احمد یوسف (اصل) مصنف	بیرون پیش کش مواصلاتی نظام درون پیش کش مواصلاتی نظام کردار ـــــــ کردار کہانی والے بابا ـــ دیگر ذیلی کردار رہبر وغیرہ	اصل قاری یعنی میں یا آپ

خا کہ نہایت ہی آسان ہے۔ اگر بیان کنندہ یا راوی واحد غائب ہے تو یہ کہانی کے باہر ہے تو اصل مصنف ('جلتا ہوا جنگل' میں احمد یوسف) ہے ایسی شکل میں اسے Heterodiegetic یعنی راوی بیرون متن کہیں گے۔ منٹو کے اکثر افسانوں میں منٹو کہانی کے کردار کی شکل میں خود موجود ہے، ایسی شکل میں راوی درونِ متن یعنی Homodiegetic ہے۔

پیشکش (Discourse) کا دوسرا مواصلاتی نظام درونِ متن مکالمے ہیں 'جلتا ہوا جنگل' بیان کنندگان رہبر، کہانی والے بابا وغیرہ ہیں۔ قبول کنندگان ثبات، سلیم وغیرہ ہیں۔ 'جلتا ہوا جنگل' میں احمد یوسف کا افسانے کے کرداروں سے کوئی مکالمہ نہیں، منٹو کے اکثر افسانوں کے برعکس۔ بیشتر حصوں میں یا تو کہانی والے بابا گفتگو کر رہے ہوتے ہیں۔ 'کہانی والے بابا' جب اقداری فیصلے (Value-judgements) سنا رہے ہوتے ہیں تب وہ کسی مخصوص کردار سے مخاطب نہیں ہوتے، In-general مخاطب ہوتے ہیں۔ مذکورہ دونوں بیان کنندہ گان با مقصد اور معتبر گفتگو کرتے ہیں، افسانے کی داخلی منطق کے عین مطابق۔ مذکورہ دونوں بیان کنندگان نہ ضرورت سے زیادہ گفتگو (Paralepsis) کرتے ہیں نہ ضرورت سے کم گفتگو (Paralepsis) کرتے ہیں

بلکہ صفت کے عین مطابق کرتے ہیں۔ اس لیے معتبر بیان کنندہ معتبر (Reliable) ہیں۔ مذکورہ دونوں حضرات اپنے علم اور معلومات (Knowledge and Information) کے دائرے میں ہی گفتگو کرتے ہیں اس لیے بھی معتبر ہیں۔ انکی گفتگو کا ایک مقصد ہے وہ یہ کہ "سب لوگ سب لوگوں کے متعلق سوچیں" اس لیے بھی وہ معتبر ہیں۔

مرکز کاری (Focalization)

Focalisation یعنی مرکز کاری نقطۂ نظر (Point of view) کی ہی بیانیاتی اصطلاح (Focalization) ہے اگر راوی غائب (یعنی مصنف) نظر کو واضح کرے۔ یہ خارجی مرکز کاری (External Focalization) ہے، اگر فکشن کا کوئی کردار یہ کام کرے تو یہ داخلی مرکز کاری (Internal Focalization) ہے۔ 'جلتا ہوا جنگل' میں مرکز کاری (Focalization) کی دونوں اقسام موجود ہیں۔

غائب راوی (مصنف) کہتا ہے:

"گھر سے نئے لوگوں کا یہ حال تھا کہ ان میں سے ہر فرد خود کو ادارہ سمجھتا
.......یہی بات تھی کہ جب ایک بات کرلو تو لگتا تھا سب سے بات کرلی۔"

یہ خارجی مرکز کاری یعنی (External Focalization) ہوئی۔

رہبر کہتا ہے:

"معمولی سے کام میں بھی ہر فرد ایک الگ رائے رکھتا ہے۔ یا اللہ کیا ہوگا اس گھر کا۔"

یہ داخلی مرکز کاری یعنی (Internal Focalization) ہوئی۔

کہانی والے بابا کہتے ہیں:

"شاید ابھی وقت نہیں آیا ہے، چوٹ پڑنے کے بعد ہی ہوش آتا ہے۔"

یہ بھی داخلی مرکز کاری ہوئی۔

جب کسی ایک منبع سے ہی نقطۂ نظر واضح ہورہا ہے تو بعض ماہرین اسے صفر مرکزکاری (Zero Focalization) کہتے ہیں۔ 'جلتا ہوا جنگل' میں یہ صورت حال نہیں۔

واقعاتی نظام Story level/Level of action

کردار سازی اور واقعات نگاری واقعاتی نظام یا کہانی کی سطح کے اہم اجزا ہیں۔ کردار سازی کو خاکے کے ذریعے واضح کیا جاسکتا ہے۔

کردار سازی کی تکنیک ('جلتا ہوا جنگل' کے حوالے سے)

- تصنیفی
  - مخفی: رہبر اور ثبات کی مثبت خصوصیات؛ وقار، عابد، شاکر وغیرہ کی منفی خصوصیات (بین السطور)
  - ظاہر: کرداروں کے نام اور ان کی خصوصیات؛ کہانی والے بابا، رہبر، وقار، عابد، جمال، شاکر وغیرہ اور ان کی خصوصیات (بیان شدہ)
- معنوی
  - مخفی
    - مخصوص غیر فعل (Non-verbal-specific): وقار، شاکر، جمال کی وضع قطع
    - مخصوص فعل (Verb-specific) خصوصیات: وقار، شاکر، رہبر ثبات کی طرز گفتگو
  - ظاہر
    - مونولاگ: رہبر "کیا ہوگا اس گھر کا"
    - ڈائیلاگ: رہبر: آخر سب کے متعلق کیوں نہیں سوچتے کہانی والے بابا"..... ابھی وقت نہیں آیا ہے"

واقعاتی سطح(Legvel of Action) کی گفتگو افسانوں کے واقعات پلاٹ پر عام گفتگو ہے جس کا الگ سے تذکرہ کرنا ضروری نہیں۔

نظام پیش کش(Level of Discourse)

بیانیات مطالعے میں پیش کش سے مراد فکشن کا تحریری متن ہے(اگر یہ تحریری فکشن کے حوالے سے ہے ورنہ بیانیات کا اطلاق فلم اور تھیٹر پر یکساں ہوتا ہے) پیش کش کا وقت اور ترتیب زمانی(Time and Order)۔

فکشن کا دورانیہ(Story time)

گزرا ہوا وقت جو فکشن کے تسلسل کا ہے۔ یہ چند سیکنڈ پر بھی مشتمل ہوسکتا ہے،(کسی منی افسانے میں) تقریباً ایک دن پر محیط ہوسکتا ہے جیسے Ulysses میں اور صدیوں پر بھی محیط ہوسکتا ہے جیسے 'آگ کا دریا' میں۔ 'جلتا ہوا جنگل' کے فکشن کا دورانیہ تقریباً پچاس ساٹھ برسوں پر محیط ہے یعنی آزادی کے بعد گزرا وقت۔

پیش کش کا دورانیہ(Discourse Time)

پیش کش کا دورانیہ(Discourse Time) ہے کسی فکشن کے بیان میں صرف کیا گیا وقت۔ عام طور پر اسے افسانے یا ناول میں مستعمل صفحات کی تعداد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اسے مطالعے میں لگا وقت بھی کہا جا سکتا ہے۔ Edgar Allan Poe اور Brander Mathews کے نظریات یہاں کارآمد ثابت ہوسکتے ہیں۔ مثلاً پو کے مطابق تقریباً ایک گھنٹہ، Biss Perry کے مطابق افسانے کی وحدت تاثر جب تک قائم رہے اور افسانے کا نظام وقت تین، ساڑھے تین سو صفحات پر بھی مشتمل

ہو سکتا ہے، اگر تب تک وحدت تاثر قائم رہے۔

'جلتا ہوا جنگل' میں اس پیش کش کا دورانیہ(Discourse Time) تقریباً آدھے گھنٹے پر محیط ہے۔ کہانی اور پیش کش (Story and Discourse) کے مابین واضح ترین مغائرت کا مظہر۔ فکشن کے دورانیے (Story Time) اور پیش کش کے دورانیے(Discoursr Time) کے درمیان فرق ہے۔ کہانی والے دورانیے اور پیش کش کے دورانیے کے مابین فرق درج ذیل اصطلاحات سے بھی آشکارا ہوتے ہیں۔ واضح رہے درج ذیل اصطلاحات کا تعلق پیش کش سے ہے کہانی سے نہیں۔

تیز روی(Acceterasion) 'جلتا ہوا جنگل' کا آخری حصہ دیوار کج ہوتی ہے یا تصویر پردہ لگا دیا جاتا ہے۔ پردے میں آگ لگ جاتی ہے اور تمام (منفی کردار) اپنی اپنی ذات کے حصار سے باہر آجاتے ہیں۔

ست روی(Deceleration) 'جلتا ہوا جنگل' کے ابتدائی حصے۔ وقعات تقریباً نہیں کے برابر وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ صرف پس منظر کا ذکر ہے۔

فروگزاشت(Ellipses): 'جلتا ہوا جنگل' کے آخری حصے میں واقعات کچھ اس تیزی سے وقوع پذیر ہوتے ہیں کہ واقعات کی کئی درمیانی کڑیاں چھوٹ گئی معلوم ہوتی ہیں۔

وقفہ (Pause): 'جلتا ہوا جنگل' میں وقفے کا استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ کسی واقعے، کسی جگہ کو دفعتاً چھوڑ کر دوسرے واقعات کا ذکر شروع کر دیا جاتا ہے۔ ایک وقفے کے بعد چھوڑے گئے واقعے کے سرے کو ازسرنو پکڑا جاتا ہے۔

کہانی اور پیش کش کے مابین فرق کو تاریخ واریت(Chronology) اور ترک زمانی(Anachrony) کے ذریعے بھی خط کشیدہ کیا جا سکتا ہے۔ عام طور پر کہانیاں زمانی ترتیب کے مطابق نہیں لکھی جاتی ہیں۔ فکشن کی زمانی ترتیب کے تین

امکانات ہوتے ہیں:

جست ماضی (Analepsis) فلیش بیک: 'جلتا ہوا جنگل' میں اس کا استعمال کیا گیا ہے۔ اسے فلیش بیک بھی کہتے ہیں:

''تو یہ بارش شاید اس نہج پر آئی تھی، لاشیں نالوں سے ہو کر بہہ گئیں، دروازوں سے نکل کر گلیوں، کوچوں اور سڑکوں پر نکل گئیں، یا آسمان اڑا کے لے گیا، کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا۔''

جست مستقبل (Prolepsis) فاسٹ فارورڈ: جیسے ماضی سے سیدھے مستقبل کی طرف چھلانگ لگا دی جائے، بیچ سے حال غائب ہو جائے۔ 'جلتا ہوا جنگل' میں اس کا استعمال نہیں کیا گیا ہے۔

●●●

نیر مسعود: معمّہ یا حل

(انگریزی سے ترجمہ غزالہ سکندر، اردو ادب، کتاب 341، جولائی - اگست ستمبر 2008)

''زندگی صرف ایک لمحے پر مشتمل ہے اور جینا اور مرنا دراصل ایک ہی سکے کے دو پہلو ہیں جس طرح رتھ کے پہیے کا نقطہ ہی ایک وقت میں زمین سے مس کرتا ہے اور فوراً گھوم جاتا ہے۔ اسی طرح زندگی صرف ایک مخصوص تخیلی لمحے پر مبنی ہے۔ جس آن وہ مخصوص تخیلی لمحہ اختتام پذیر ہوتا ہے، زندگی بھی اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔'' (مہاتمابدھ)

بات ظاہر ہے کہ بحیثیت مجموعی زندگی متعین اور طے شدہ ڈھرے پر چلتی نہیں رہتی۔ اگر دلیل برائے دلیل یہ فرض کر بھی لیا جائے کہ ایسا ممکن ہے تو ایسی صورت میں بھی زندگی چند جامد تصاویر (Still Photographs) کا مجموعہ ہی نظر آئے گی جن کے مابین مبہم اور موہوم سا را رابطہ ہو۔ اگر ان میں سے ایک حصے کو جن میں کوئی ربط یا تسلسل ہو، نکال لیا جائے تو وہ حصہ بھی زندگی کی ہی نمائندگی کرتا ہوا نظر آئے گا کیوں کہ اس کی حیثیت قاش زندگی (Nice of life) کی ہی ہوگی تا ہم اسے افسانہ کہا جائے یا نہ کہا جائے، ایک پیچیدہ سوال ہے۔ اس طرح کی قاشوں کو صنفی حیثیت عطا کرنے کی غرض سے ان میں متعدد فرضی اور مصنوعی عناصر کو شامل کرنا لازمی ہے۔

فرضی اور مصنوعی عناصر کی مقدار جس قدر زیادہ ہوگی، افسانہ حقیقی زندگی سے اسی قدر دور ہوتا چلا جائے گا اور زندگی مضحکہ خیز حد تک سہل اور اکہری نظر آنے لگے گی۔ حقیقی زندگی تو لاتعداد اور غیر مربوط سوالیہ نشانوں سے مملو ہوتی ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا ان پیچیدہ، غیر مربوط سوالیہ نشانوں پر مشتمل واقعات کو ایک صنفی شکل دی جا سکتی ہے یا نہیں؟ اگر جواب اثبات میں ہو تو لامحالہ اگلا سوال یہ ہوگا کہ آیا اس صنف کو افسانے کا نام دیا جا سکتا ہے؟ جب بھی موقع ملا نیر مسعود نے اپنے افسانوں اور انٹرویو کے ذریعے سوالوں سے نبرد آزما ہونے کی کوشش کی ہے۔ بالواسطہ اور بلاواسطہ دونوں طور پر۔ ان قارئین اور ناقدین کے نیر مسعود ابھی بھی معمہ بنے ہوئے ہیں جو معین تعریفوں پر یقین رکھتے ہوں۔ نیر مسعود کے نیم شفاف اور کثیر تہی بیانیے ایسے لوگوں کے سر کے اوپر گزر جاتے ہیں۔ یہ بات شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو کہ اپنے تخلیقی سفر کے ابتدائی دور میں نیر مسعود کو خود اپنے انداز تحریر پر اعتماد نہیں تھا لہٰذا انھوں نے جب 'شب خون' (الہ آباد) میں اپنا پہلا افسانہ ارسال کیا تو ایک فرضی نام اختیار کر لیا 'رویا نشیج' یعنی خواب ساز۔ نیر مسعود کو جب بھی موقع ملا انھوں نے افسانے کی صنفی حیثیت اور اس کے اجزائے ترکیبی پر گفتگو ضرور کی۔ دراصل ان سوالوں نے نیر مسعود کو اس قدر الجھائے رکھا ہے کہ وہ غیر رسمی گفتگو میں بھی ان نکات پر گھنٹوں بول سکتے ہیں اور واقعتاً وہ ایسا کرتے بھی ہیں۔

اور نیر مسعود نے فرمایا (Thus spake Naiyeer Masod)

ساگری سین گپتا کو دیے گئے انٹرویو میں نیر مسعود نے کہا:

''یہ میں نے محسوس کیا ہے کہ اگر آپ ذاتی تجربے بہت طویل اور بہت پیچیدہ قسم کے ہیں اور ان کا بیان آپ زیادہ سلیس کے ساتھ نہیں کرتے، بس سیدھے سیدھے انداز میں لکھ دیا لیکن لکھتے وقت آپ کے ذہن میں سب ہے تو اس کی

پیچیدگی کس طرح پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے اور کیوں پہنچ جاتی ہے، نیلی
پیتھی ہے یا کیا ہے، یہ میں نہیں کہہ سکتا۔''

نیر مسعود کے قارئین جب بھی نیر مسعود کے کھر ونچ زدہ شیشے کے ذریعے (جو
کہ نیر مسعود کے انٹرویو کا ہی فراہم کردہ ہوتا ہے) ان کے کہنہ تک رسائی حاصل
کرنے کی کوشش کرتے ہیں، شدید الجھن کے شکار ہو جاتے ہیں یعنی عرف عام میں
چکرا جاتے ہیں۔ نیر مسعود مخصوص بہ صنف (General-specifie) تمام تعریفی
حدود کو منہدم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، مثلاً:

''نئے قسم کے افسانے ہی میں ابہام اور تجرید کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اکثر
بحث و مباحثے کے موضوع بنتے ہیں۔ میں نے ان کو بھی پڑھا ہے۔ تاہم مجھے
پسند نہیں آتے۔''

(AES-1998-26)

''جہاں تک ابہام و تجرید کا سوال ہے، میں ذاتی طور پر ان کی پروا نہیں کرتا۔''

''اگر آپ کو میرے افسانے کے گردوپیش نامانوس سے لگتے ہوں تو غالباً اس
کی وجہ یہ کہ وہ میرے لیے بھی نامانوس ہیں۔''

''میری کوشش یہ ہوتی ہے کہ زمانی و مکانی شناخت کو مخفی رکھا جائے۔''

''میرے افسانے زمان و مکان سے ماورا ہوں، ایسا مقصد میرا کبھی نہیں رہا۔''

''میرے افسانے فنتاسی (Fantasi) نہیں ہیں، کم از کم ان معنوں میں جو
فنتاسی کی اصطلاحی توسیع ہے۔''

''میں نے 'مارگیر' میں ایسا کچھ نہیں کیا جو حقیقت سے پرے ہو۔''

''میں افسانے کی راست بیانیائی شکل کو پسند نہیں کرتا۔''

''میں دانستہ کوشش کرتا ہوں کہ میرے افسانے، قصے کی شکل میں سامنے نہ

آ پائیں۔"

"آپ مبہم سا اشارہ کرتے ہیں اور قارئین کا تخیل اسے اچک لیتا ہے۔"

"بسا اوقات میرے ذہن میں افسانہ مکمل شکل میں موجود نہیں ہوتا اور کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ افسانہ میرے ذہن میں مکمل شکل میں موجود ہو۔ تا ہم میں اچھے خاصے حصوں کو افسانہ بدر کر دیتا ہوں۔"

"مجھے نئے پلاٹ نہیں سوجھتے۔ میں تو انھیں پلاٹ بھی نہیں کہتا۔ جو کچھ ظہور پذیر ہوتا ہے وہ تو پلاٹ کا مبہم سا خاکہ ہوتا ہے۔"

(MS-1997-265-74)

"میرے افسانوں میں ناسٹلجیا نہیں۔ بات یہ ہے کہ مجھے ناسٹلجیا پسند ہی نہیں۔"

"جو واقعات ظہور پذیر ہو جاتے ہیں خواب کی سی کیفیت کے حامل ہوتے ہیں۔"

"افسانوں کو جاری رہنا چاہیے۔ کوئی ضروری نہیں کہ واقعات کی نوعیت ڈرامائی بھی ہو۔"

"میرے خیال میں افسانے کا یہ کام نہیں کہ چیزوں کو سیدھے سیدھے بیان کر دیا۔"

"میں مصنوعی ڈرامائی کیفیت (عطر کافور' کے حوالے سے) پسند نہیں کرتا...... مجھے الجھا دینے والے واقعات پسند نہیں۔"

"(میرے افسانوں میں) پلاٹ نہیں اور یہ کوئی قابل ذکر بات نہیں۔"

"میں نے چند خواب دیکھے ہیں (واقعتاً) جو مکمل اور مربوط افسانوں کی شکل میں سامنے آئے ہیں۔"

"سب سے مشکل کام پلاٹ کی دریافت ہے۔"

"میرے تقریباً نصف افسانے کسی نہ کسی خواب پر مبنی ہیں۔"

(AUS.1998.128.32.139)

مذکورہ دونوں انٹرویو میں نیر مسعود نے اشاریت اور اشاریات پر ناک بھوں سکیڑے ہیں، استعاروں کو رد کیا ہے، محاوروں پر اعتراض کیا ہے۔ واضح رہے کہ یہ استرداد نثری بیانیے کے حوالے سے ہیں۔ مخصوص بہ صنف عناصر اور تکنیک کے تعلق سے نیر مسعود کی منفیات کی فہرست تقریباً لامتناہی ہے۔ مذکورہ انٹرویوز یا تو آصف فرخی نے لیے یا ساگری سین گپتا نے۔

نیر مسعود بنام نیر مسعود

اکثر ناقدین نیر مسعود کو پڑھتے وقت خود کو الجھن کا شکار محسوس کرتے ہیں۔ خاص طور پر ان موقعوں پر جب ان کے افسانوں کو انٹرویو کی روشنی میں پرکھنے کی کاوش کی جائے۔ نیر مسعود کے افسانے اکثر ان کی نظریات اور مفروضات کی ضد نظر آتے ہیں جن کو انھوں نے اپنے انٹرویو کے ذریعے قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نکتے کو شمیم حنفی نے بھی کشید کرنے کی کوشش کی ہے:

> ''نیر مسعود نے اپنی کہانیوں اور اپنی تخلیقی زندگی کے سلسلے میں وقتاً فوقتاً ایسی کئی باتیں کہی ہیں، جن کی بنیاد پر ان کے قارئین نے یہاں تک کہ نقادوں نے بھی کچھ بندھی ٹکی رائیں قائم کر لی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اپنے بارے میں لکھنے والے جو کچھ کہتے رہتے ہیں اسے آنکھ بند کر کے قبول کر لیا جائے تو بہت دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔'' (2007.166)

حالاں کہ نیر مسعود نے اپنے افسانوں کے فنتاسی ہونے سے انکار کیا، مہر افشاں فاروقی نے 'جانشین' اور 'بدنما' کو اصطلاحی طور پر Fantastic ثابت کیا ہے۔

مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ میں خود نیر مسعود کے انٹرویوز پڑھ کر چکرا گیا تھا اور یہ اخذ کیا تھا کہ افسانہ نگار نیر مسعود کو نظریہ سازی کی کوئی پروا نہیں اور دونوں

کے درمیان نا قابل عبور خلیج حائل ہے۔ ممکن ہے استر داد عینی اور مثالی افسانے کے لیے تکمیلی صورت حال ہو۔ بادی النظر میں نیر مسعود کے افسانوں کا واحد متکلم راوی نیر مسعود کے اصول و مفروضات کا سخت مخالف نظر آتا ہے۔ نیر مسعود کے رہنما اصولوں کی پیروی ان کے افسانوں کے رد میں بہت زیادہ اور قبولیت میں بہت کم نظر آتی ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا دو نیر مسعود ہوں ایک نظریہ ساز نیر مسعود اور دوسرے تخلیق کار نیر مسعود۔ ایسا نہیں کہ دونوں کے درمیان کوئی قدر مشترک نہیں۔ خال خال ہی سہی دونوں کہیں کہیں متفق بھی نظر آتے ہیں۔ تاہم ایسی صورت حال شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے۔ نیر مسعود کی دوہری شخصیت ایسی صورت میں اور بھی زیادہ واضح ہو کر ابھرتی ہے جب ان کے افسانوں کا مطالعہ ان کے انٹرویو کو پیش نظر رکھتے ہوئے کیا جائے۔ نظریہ ساز نیر مسعود اپنے انٹرویوز میں افسانے شعریات کے اصول ترتیب دیتے ہیں اور افسانہ نگار نیر مسعود مسکراتے ہوئے اور غالباً دانستہ اپنے افسانوں میں شعریات کے ان اصولوں کو رد کر دیتے ہیں۔ نظریہ ساز نیر مسعود سے اتفاق نہیں وہ نہایت ہی اطمینان کے ساتھ نظریہ ساز نیر مسعود کو مزے لے کر چوٹ پہنچا رہتے ہیں اور ان کے اس کام میں ان کے افسانوں کا واحد متکلم راوی بھر پور ساتھ دیتا ہے۔ مثال کے طور پر نظریہ ساز نیر مسعود کو افسانوں میں ابہام و تجرید سے سخت چڑھ ہے جب کہ محسوس تو ایسا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نیر مسعود کے واحد متکلم راوی کو ابہام و تجرید سے زبردست محبت ہو۔ واحد متکلم راوی 'قبرستان' کو قبرستان نہیں کہتا بلکہ 'مردہ میدان' کہتا ہے تاکہ ابہام کی فضا قائم رہے نظریہ ساز نیر مسعود لاکھ کہتے رہیں کہ ایسا زمانی شناخت کے حدود کو منہدم کرنے کی غرض سے کیا گیا ہے تاہم واحد متکلم راوی اس بات سے اختلاف کرتے ہوئے مکرر قبروں کا ذکر کرتا رہتا ہے۔ کبھی تو قبر مکمل طور پر کھدی

ہوئی یا کہیں قبر نیم کندہ ہے اور کہیں کہیں تو مذکورہ قبروں کو دوبارہ کھودا گیا ہے۔ لفظ قبر کا تکرار کے ساتھ استعمال کرنا اور نظریہ ساز نیر مسعود کا یہ کہنا ہے لفظ 'قبرستان' کی 'مردہ میدان' کہنے سے بات زمانی حدود سے آگے نکل گئی، تخلیق کار نیر مسعود کے پلے نہیں پڑتی، کیوں کہ اگر آپ نے لفظ قبر کا بار بار استعمال کیا ہوتو 'مردہ میدان' کا زمانی تشخص (Temporal Specificity) تو قائم ہو ہی گئی۔ اب یہ نظریہ ساز نیر مسعود لاکھ کہتے رہیں کہ لفظ قبر کا استعمال سیمیائی عمل (Occuilt Practices) کی طرف اشارہ کرنے کی غرض سے کیا گیا ہے۔ بالکل بجا، تاہم ابہام ہی کہا جائے گا چاہے کم ہو یا زیادہ (سیمیا اور سیمیائی عمل پر مفصل گفتگو آگے ہے) یہ تو صرف ایک مثال ہوئی۔ 'اوجھل' میں فضل عورتوں کا ذکر اور 'نصرت' میں بدکردار عورتوں کا ذکر ہے، جب کہ دونوں افسانوں کی تشکیلی اور تکمیلی اسکیم سے ان عورتوں کا کوئی براہ راست تعلق نظر نہیں آتا۔ ابہام تو نیر مسعود کی بیاناتی اسلوب کا خاصہ معلوم ہوتا ہے۔

نیر مسعود بنام نیر مسعود: ایک مصالحتی کوشش (کافکائیت کے حوالے سے)

چند قارئین و ناقدین کی نظروں میں ابہام و تجرید نیریت (Naiyeresque) کی مخصوص شناخت ہیں تاہم نیریت (Niyeresque) اور کافکائیت میں نمایاں اور واضح فرق ہے۔ کافکا کی کہانیوں میں قارئین کو بیانیے سے زبردست زور آزمائی کرنی پڑتی ہے۔ قاری کو محسوس ہی نہیں ہوتا کہ آیا وہ بیانیے میں درانداز ہے یا بیانیے کا شریک ہے۔ The trial کے قاری کو آخر تک یہ معلوم نہیں ہوتا کہ Joseph K (مرکزی کردار) کے خلاف کون سے الزامات (Charges) عائد کئے گئے ہیں۔ قاری کو تو مقدمے کے سمت و رفتار کے متعلق بھی کچھ علم نہیں ہوتا، پس یہ علم بھی نہیں ہوتا کہ کب سزائے موت سنائی گئی۔ لاعلمی کی یہ فضا شروع سے آخر تک قائم رہتی

ہے'The castle' میں قارئین کو مرکزی کردار کی ملازمت اور شرائط کی کوئی علم نہیں ہوتا۔ کافکا کے بیانیائی انتشار کے منابع اس کی ذاتی زندگی کی پیچیدگیوں میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ کافکا کی زندگی تو زبردست سامی مخالف (Anti Semitic) ماحول سے نبرد آزما تھی۔ کافکا کے برخلاف نیر مسعود نے نارمل زندگی گزاری ہے۔ انھیں مخالف ماحول سے پیدا شدہ شورش زدہ جذباتی انتشار سے گزرnا پڑا۔ 'نصرت' ہو یا 'اوجھل' کہیں بھی کسی جذباتی شورش کا عندیہ نہیں ملتا۔ نیریت (Naiyeresque) کی تفہیم کافکائیت کی تفہیم کے مقابلے میں کہیں زیادہ دقت طلب ہے۔ کافکائی افسانوں میں ایسے مرکزی دھاگے (Central Thread) کی تلاش ممکن جو کہ مکمل بیانیے سے گزرتا ہو۔ نیریت کے نمائندہ افسانے تارعنکبوت کی مانند ہیں جن میں کوئی مرکزی دھاگا تو نہیں تاہم ایک نظام، ایک ربط تو بہر حال موجود ہے۔ کہیں ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ افسانہ اپنے آپ میں مکمل نہ ہو۔ تاہم اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان افسانوں میں بے شمار سوال بغیر جواب اور کھلی کھلی گرہیں (Open ended questions and loose ends) موجود ہیں۔ نیر مسعود کے افسانوں کی گرہ کشائی کے لیے قاری کی بیانیے میں شرکت بے حد ضروری ہے۔ کافکائی افسانوں کے انتشار کے جواز کو اس کی شورش زدہ زندگی کے حوالے سے ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ یہ اظہار عین ممکن ہے کہ مخصوص بہ صنف (Genre-spesific) نہ بھی ہو۔ نیریت میں ان عناصر کو نہ تو محسوس ہی کیا جا سکتا ہے، نہ ہی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ بہر حال نیریت اور کافکائیت میں زبردست مماثلت بھی اور یہ مماثلت واضح اور غیر مبہم ہے۔

کافکائی افسانوں کی تفہیم کے لیے کافکا کے گرد کے سماجی ماحول اور اس ماحول کی پیدا کردہ ذہنی شورش سے واقفیت اور اس کا ادراک ضروری ہے ٹھیک اسی طرح

نیریت تک رسائی کے لیے بھی نیر مسعود کے انٹرویوز سے اخذ شدہ نظریاتی نظام کا ادراک بے حد ضروری ہے۔ مثال کے طور پر نیر مسعود نے اپنے کسی افسانے کے ذیلی نوٹ میں یہ نہیں لکھا کہ مذکورہ افسانہ کسی خواب پر مبنی ہے جب کہ وہ خود انٹرویو میں کہہ چکے ہیں کہ ان کے تقریباً آدھے افسانے کسی نہ کسی خواب پر مبنی ہیں۔ سیمیا کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ آخر وہ کون سا تہوار تھا جو رات ندی کے کنارے منایا جا رہا تھا۔ غرقاب دوشیزہ کون تھی؟ 'اوجھل' میں وہ کون سا کام تھا جسے واحد متکلم راوی ابتدائی حصوں میں پایۂ تکمیل تک پہنچانا چاہ رہا تھا۔ دراصل یہ سوالات Jigsaw puzzle کے غائب شدہ حصے ہیں۔ باشعوری قاری کو ان غائب شدہ حصوں کو متن اور متن کے سیاق و سباق کے حوالے سے تلاش کرنا ہے۔ جس کسی قاری کو ہندوستان کے مخلوط کلچر اور اس کلچر کے سیمیائی اعمال کا علم ہو وہ جانتا ہے ایسے سیمیائی اعمال (Occult practices) میں قبرستان اور شمشان کی بے حد اہمیت ہے اور یہ بھی کہ شمشان گھاٹ ندی کے کنارے واقع ہوتے ہیں۔ 'اوجھل' کا واحد متکلم راوی دراصل اپنے دور کی رشتے دار سے جسمانی یا جنسی تعلق قائم کرنا چاہتا تھا اور یہی وہ کام ہے جسے وہ پایۂ تکمیل تک پہنچانا چاہتا تھا۔ پہلے دو موقعوں پر وہ ناکام رہتا ہے جب کے تیسرے موقعے پر کامیاب ہو جاتا ہے اور جب وہ کامیاب ہو جاتا ہے، بالکل ہی غیر سیاقی انداز میں کہتا ہے:

> ''اس دن میں نے اپنے دو دن کے بگاڑے ہوئے کام کو بڑی ہی خوش اسلوبی کے ساتھ انجام دیا۔''

اب ذرا اس کام کا ملاحظہ کریں:

> ''کمرے میں ہم دونوں ساتھ داخل ہوئے اور دروازے آڑ ہوتے ہی ایک دوسرے کو جکڑ کر تشنج کے ساتھ زمین پر بیٹھ گئے۔''

نیریت ایک مانوس دنیا کو دھندلے شیشے کے ذریعے دکھانے کا نام ہے۔ یہ قاری کی توجہ تو چاہتی ہے، انھیں ذہنی جمناسٹک پر مجبور نہیں کرتی۔ نیریت تک رسائی کے لیے بیانیائی نظام میں شمولیت لازمی ہے جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے نیریت کا بیانیائی نظام Jigsaw Puzzle کی طرح ہے، صرف ایک دو حصے ہی غائب ہیں۔ قاری کا کام یہ ہے کہ وہ غائب حصے کی تلاش کرے اور Jigsaw Puzzle کو حل کرے۔ یک رخے بیانیے میں یہ ممکن نہیں۔ بات ظاہر ہے قاری کی عدم شرکت بیانیے کو ابہام سے مملو کر دے گی۔

باشعور قاری کو دونوں نیر مسعود پر اعتماد کرنا ہوگا۔ اسے نظریاتی اور تخلیقی اظہار کے مابین موافقت کی تلاش کرنی ہوگی۔ نیریت کی اصل تک رسائی حاصل کرنے کے لیے رواروی کا طرز عمل کام نہیں آنے والا۔ تجزیاتی انتشار اور صنفی افراتفری کا خدشہ ہی نہیں خطرہ بھی ہے۔

خواب کی شعریات

نیر مسعود نے اپنے تخلیقی ارتفاع کے حوالے سے تین نہایت ہی اہم باتیں کہی ہیں:

(1) قلمی نام کے لیے ان کی پہلی پسند 'رویا نشیج' تھی یعنی کہ ایسا شخص جو خواب بنتا ہو (فارسی میں)

(2) ان کے تقریباً نصف افسانے خواب پر مبنی ہیں۔

(3) واحد متکلم راوی ان کا شعوری انتخاب ہے۔ میں نے 30 دسمبر 2007 میں واحد متکلم راوی کے متعلق ان سے گفتگو کی۔ انھوں نے اس امر کی تصدیق کی کہ واحد متکلم راوی کا استعمال انھوں نے شعوری طور پر کیا ہے۔

واحد متکلم راوی کو اس بات کا لائسنس مل جاتا ہے کہ وہ مافوق الفطرت، عجیب و غریب (Bizarre) اور معمائی حالات کا راوی بنے۔

واحد متکلم راوی نہ تو عالم کل ہو سکتا ہے نہ ہی اس کا نقطہ نظر (Point of view) معروضی ہو سکتا ہے۔ بہ ایں ہمہ اس کے مشاہدات، محسوسات اور تجربات کی نوعیت صد فی صد ذاتی ہوتی ہے۔ جو دوسروں کی نظر میں سرار غیر منطقی اور مکمل طور پر ناقابل یقین ہو سکتے ہیں۔

مذکورہ تین انکشافات نیر مسعود کی تخلیقی اور نظریاتی خلیج کو پاٹنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔ خواب پر مبنی افسانے تو دوہرے جوکھم (Double Jeopard) سے دوچار ہوتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ خواب تو فطرتاً متناقص ہوتے ہیں۔ زمانی اور مکانی ترتیب تو تقریباً ناممکن ہے۔ البتہ ان میں زمانی اور مکانی مونتاژ کی کیفیت تلاش کی جا سکتی ہے اور ایک بکھری بکھری سی تجسیم کی گنجائش بھی ہے۔ دوسری بات یہ کہ خواب دیکھنے والے کے تمام دعووں کے باوجود خواب کو مکمل شکل یاد رکھنا مشکل ہے۔ افسانے میں شمولیت کے وقت عین ممکن ہے کہ کئی اہم حصے ذہن سے محو ہو جائیں۔ بہ ایں ہمہ کوئی خواب کی ڈائری تو لکھتا نہیں۔

تمام تر حد بندیوں کے باوجود نیر مسعود کے خواب پر مبنی افسانے مکمل بیانیے کی شکل میں سامنے آتے ہیں کیوں کہ ان افسانوں کے منابع حقیقی خواب ہیں تصنیفی اختراع نہیں۔ چوں کہ ان خوابوں کی حیثیت اختراعی حقیقی ہے، اس لیے انھیں کارستانی کا شکار نہیں بنایا جا سکتا۔ حقیقتِ خواب تو یادداشت کی ہی ایک شکل ہے۔

نیر مسعود کے خواب تو انوکھے ہیں۔ ان کی حیثیت نہ تو ادبی ہے نہ ہی نفسیاتی۔ انھیں جونگ یا فرائڈ کے اصولوں کا تابع نہیں بنایا جا سکتا۔ اگر ایسا کیا گیا تو یہ تجزیہ نیر مسعود کی شخصیت، ان کی نفسیات پر مرکوز ہوگا نہ کہ افسانوں پر۔

خواب اور افسانے کے حوالے سے وہ نام جو سب سے پہلے ذہن میں آتا ہے، وہ ہے دوستوئفسکی کا۔ انھوں نے نہ صرف خواب پر مبنی افسانے لکھے (Dream of a rediculous Man) بلکہ ایسے افسانوں کی شعریات کی ترتیب دینے کی کوشش کی:

"یہ خوابوں کی کیفیت ہے کہ ہم زمان ومکان کے حدود کے اوپر جست لگا جاتے ہیں۔ خوابوں پر منطق اور وجود کے قوانین کا اطلاق نہیں ہوتا۔ ہم انہی مقامات پر ٹھہرتے ہیں جو ہمارے دل کو عزیز ہوتے ہیں۔"

(1961, 213)

یعنی دوستوئفسکی کے مطابق جب ایک بار یہ اعلان کر دیا گیا کہ فلاں افسانہ خواب پر مبنی ہے، بس زمانی ومکانی عدم مطابقت اور بے ترتیب کا پروانہ مل جاتا ہے۔ اس پروانے کا خوب فائدہ اٹھایا ہے دوستوئفسکی نے۔ Dream of a rediculous man کا مرکزی کردار کہتا ہے:

"(الف) یہ خواب بھی عجیب شے ہے۔ اس کی شکل اپنے تمام ترتکمیلی اجزا کے ساتھ ابھرتی ہے مانو جڑاؤ زیور ہوں۔ اس کے باوجود بھی ہم زمان ومکان کے حدود سے تجاوز کرتے ہوئے نہ جانے کہاں کہاں جست لگاتے پھرتے ہیں۔" (ایضاً 11-210)

"(ب) کیا فرق پڑتا ہے جب حقیقت آشکارا ہو ہی گئی۔ جب آپ کو حقیقت کا عرفان ہو ہی گیا آپ جان گئے کہ یہ کیا حقیقت کی کوئی دوسری صورت ممکن نہیں۔ آپ بیدار ہوں یا خواب زدہ حقیقت کی نوعیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔" (ایضاً 211)

تاہم یہ دوستوئفسکی کہہ رہا ہے۔ Ridiculous Man تو صرف بہانہ ہے۔

کردار وہی خواب دیکھتا ہے جو دوستوئفسکی دکھانا چاہتا ہے۔ کردار وہی کہتا ہے جو دوستوئفسکی کہلوانا چاہتا ہے۔ دوستوئفسکی کے افسانوں کے خوابوں کی حیثیت اختراعی ہے حقیقی نہیں۔ Jennifer Cleary نے کیا خوب کہا ہے:

''کسی ناول میں خوابوں پر گفتگو کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ خواب کے نفسیاتی اور ادبی مضمرات کے درمیان فرق کو خط کشید کیا جائے۔ خواب تو دراصل مصنف کے تخیل کا نتیجہ ہے اور اس لیے لازمی ہے وہ طے شدہ مقاصد کے حصول کا ذریعہ۔'' (n.d.l)

نیر مسعود کے افسانوں میں لفظ خواب کا استعمال نہیں کے برابر ہے کیوں کہ وہ کسی مقاصد حصول کے ذریعے نہیں۔ ان کی ظہور پذیری تو بیرون متن ہے۔ نیر مسعود کے خوابوں کی حیثیت تو ادبی بھی نہیں۔ وہ تو واقعتاً خواب ہی ہیں جنھیں صنفی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ دوستوئفسکی کے اصول کا اطلاق نیر مسعود کے افسانوں پر ممکن نہیں۔ ان پر جونگ یا فرائڈ کے اصول کا بھی اطلاق ممکن نہیں۔ ان کی اصل رسائی نیریت کے اصول پر مبنی شعریات کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔ 'نصرت' حقیقی خواب پر مبنی افسانہ ہے۔ اس میں زمان ومکان کی ترتیب تو موجود ہے تاہم زمانی غیر مطابقت اور مونتاژ کی کیفیت بھی پائی جاتی ہے۔ مرکزی کردار 'نصرت' ایک حادثے کا شکار ہوتی ہے اور اس کا پاؤں زبردست طریقے سے مجروح ہو جاتا ہے۔ پاؤں تو ٹھیک ہو جاتا ہے لیکن نصرت مر جاتی ہے۔ نیر مسعود کے خیال میں یہ افسانہ نگار کا کام نہیں کہ بات کو سیدھے سیدھے کہہ دیا جائے (Sengupta. 1998.143) 'نصرت' میں نیر مسعود ایک سحر انگیز ماحول پیدا کرتے ہیں تاہم یہ نہیں بتاتے کہ نصرت مرگئی۔ نتیجے کو وہ قاری کو اخذ کرنے کے لیے مجبور کرتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر قاری کو متن میں دراندازی کرنی پڑتی ہے:

''نصر' میں نے آہستہ سے پکارا اور میری نظر اس کے چہرے پر پڑی۔اس کے خدوخال دکھائی نہیں دے رہے تھے۔میری سمجھ میں کچھ نہیں آسکا۔میں نے جھک کر غور سے دیکھا۔اس کے چہرے پر زرد پتیاں نقاب کی طرح پڑی ہوئی تھیں۔میں چاہا کہ ان پتیوں کو اس کے چہرے سے ہٹا دوں۔لیکن میں نے دیکھا کہ یہ پتیاں مکڑی کے جالے میں لپٹی ہوئی ہیں اور میرا ہاتھ رک گیا۔''

یہ صحیح ہے کہ نیر مسعود کہیں یہ نہیں کہتے کہ نصرت مر گئی تاہم زرد پتیاں مکڑی کا جالا وغیرہ اس با کی وضاحت کر دیتے ہیں کہ نصرت واقعتاً مر گئی۔افسانے میں اس کے علاوہ بھی ایسے واقعات موجود ہیں جن کا نفس افسانہ سے کوئی براہ راست تعلق نہیں، بدکردار عورتوں کا ذکر، نوادرات کا تذکرہ، رنگوں کے مضمرات گفتگو وغیرہ وغیرہ۔اس قبیل کے متعدد دیگر واقعات بھی موجود ہیں۔کوئی اگر نصرت کو محض افسانے کی طرح پڑھے تو الجھ جائے گا اور شاید یہ نتیجہ اخذ کر بیٹھے کہ تخلیق کار نیر مسعود کو نظریہ ساز نیر مسعود سے کچھ لینا دینا نہیں۔جس آن کسی کو معلوم ہوگا کہ یہ تو خواب ہے جسے صنفی شکل میں پیش کیا گیا ہے، ساری الجھنیں دور ہو جائیں گی اور اصل میں دونوں ایک ہیں، کی سی کیفیت پیدا ہو جائے گی۔

آپ اسے نیریت پر مبنی مخصوص اصول کہہ سکتے ہیں:

سیمیا: کہی اور ان کہی

''... میں یہ تفتیش کرنا چاہتا ہوں کہ آیا کسی بیانیے کے ان کہے حصوں کے کیا گزرتی ہے۔وہ تو مانو واقعی سوراخ کے مانند ہوتے ہیں اور بیانیاتی کفایت شاعری کے لیے لازمی حیثیت رکھتے ہیں۔تاہم اکثر ان کا نوٹس ہی نہیں لیا جاتا۔کسی بہتر اصطلاح کی مجھے ابھی تلاش ہے۔فی الوقت میں اسے بیانیات مسام داری (Porosity) کہوں گا۔'' (Wolfe 2006,1)

''میرے لیے لکھتے وقت مشکل ترین لمحہ وہ ہوتا ہے جب مجھے یہ فیصلہ کرنا ہوتا
ہے کہ کسے رکھا جائے اور کسے چھوڑا جائے۔ کس کا ذکر کیا جائے اور اس سے
زیادہ اہم کہ کس کا ذکر نہ کیا جائے۔''

(Masud quoted in 1997, 273)

ان کہے حصے وہ ہوتے ہیں جنھیں متن میں نمائندگی نہیں حاصل ہوتی۔ ان حصوں کی حیثیت داعی کی ہوتی ہے۔ وہ قاری کو مدعو کرتے ہیں کہ وہ بیانیے میں شمولیت حاصل کرے اور (بین السطور) ان حصوں کو ڈھونڈ نکالے۔ نیر مسعود نے اس طریقۂ کار میں مہارت حاصل کر رکھی ہے۔ ان کی آواز ایک افسانوی صوت کی حیثیت رکھتی ہے جس کے مخصوص زیر و بم ہوتے ہیں، بس سننے کی صلاحیت چاہیے۔ واضح رہے کہ ایسی آوازیں واقعتاً موجود ہوتی ہیں جو کسی کو سنائی دیں اور کسی کو نہ سنائی دیں۔ اس کا انحصار گوش گزاری کی صلاحیت پر ہے۔ انگریزی میں سننے کے لیے دو الفاظ ہیں۔ Hearing اور Listening۔ Hearing کے لیے صرف کان کی ضرورت ہوتی ہے جب کہ Listiening کے لیے مکمل جسم کان میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ نیر مسعود کی بیانیاتی آواز Listening کی متقاضی ہے صرف Hearing کی نہیں۔

''سیمیا'' انجانی ان کہی کی واضح ترین مثال ہے ''سیمیا'' میں مساموں کی کثرت ہے۔ جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے کہ یہ وہ عمل جسے تانترک اور عامل کرتے ہیں۔ یہ تو لغوی اصطلاح ہے جس میں کوئی ابہام نہیں۔ افسانے کی شروعات ایک اختتام پذیر تیوہار سے ہوتی ہے جس کا انعقاد ندی کے کنارے رات میں کیا گیا۔

''تہوار ختم ہو چکا تھا اور اب لبِ دریا کوئی نہ تھا۔ رات کے الاؤ بجھے ہوئے تھے مگر اندھیرے میں ان کے اندر دبی ہوئی آگ ہوا کے ہلکے جھونکوں سے کبھی کبھی روشن ہو جاتی تھی۔ میرے نتھنوں میں رہ رہ کر جلن ہو رہی تھی جس کا مطلب یہ تھا کہ

بعض الاؤ ابھی تک دھواں دے رہے ہیں۔'' اکثر قارئین اور ناقدین کا یہ خیال ہے کہ ابتدائی پیراگراف کا افسانے کے تکمیل اور تشکیل کے نظام سے کوئی تعلق نہیں۔ افسانے کے عنوان میں واضح اشارے (جس کے لغوی معنی ہیں تانترک یا جناتی یا سفلی عمل ہوتے ہیں) کے باوجود لوگ ابہام کے جال میں الجھ گئے اور جنگل کی تلاش میں صرف درختوں پر اکتفا کر لیا۔ جس کسی کو بھی مستشرقی علوم سے ذرا بھی واقفیت ہے وہ یہ جانتا ہے کہ شمشان گھاٹ اور تانترک اعمال کا چولی دامن کا ساتھ ہے نیز یہ بھی شمشان گھاٹ لب دریا ہی واقع ہوتے ہیں۔ جلتی ہوئی چتائیں الاؤ کی شکل ہیں۔ یہ تو صرف لغوی مظاہر ہیں ان کا اشاریت یا اشاریات (Symbolism or Symbology) سے کوئی تعلق نہیں۔

''آپ ایک مبہم سا اشارہ کرتے ہیں اور قارئین کا تخیل اسے اچک لیتا ہے۔''

نیر مسعود (Farrukhi-1997-71)

''سیمیا'' میں تو یہ اشارہ مبہم بھی نہیں۔ ابہام تاہم ابتدائی پیراگراف میں ہیں۔ جس جگہوں پر نیر مسعود نے خلا چھوڑ دیے ہیں جنھیں قاری کو پر کرنا ہے۔ تانترک عمل پر لوٹتے ہوئے صرف چند کتابوں سے اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں جہاں چتاؤں، شمشان گھاٹ وغیرہ کا ذکر ہے۔

ہندوستانی سیمیائی اعمال میں تنتر منتر اور ینتر شامل ہیں۔ چوں کہ 'سیمیا' میں منتر کا ذکر نہیں ہے اس لیے منتر پر گفتگو بھی ضروری نہیں۔ ینتر سے مراد منتر اور تنتر کا مصورانہ یا اشاریاتی اظہار ہے جس کا تعلق ان قوتوں، طریقۂ کار اور اعمال سے ہے جن کا استعمال کسی اخلاقی یا غیر اخلاقی مقصد کے حصول کے لیے کیا جائے۔

(Mishrh.2004.3)

اردو میں اسے نقش کہا جاتا ہے۔ سیمیا کا مرکزی کردار اپنے عمل کے لیے ایک

معذور بچے کا استعمال کرتا ہے تا کہ بچہ ٹھیک ہو سکے۔ وہ چار کول سے دیوار پر ایک نقش بنا تا ہے لیکن یہ نقش مسخ ہو جاتا ہے اور بچے کی موت ہو جاتی ہے۔ عمل ناکام ہو جاتا ہے۔ بچے کا باپ عامل کو موردالزام ٹھہراتا ہے تاہم بعد میں یہ باور کر لیتا ہے کہ بچے کی موت میں عامل کا کوئی ہاتھ نہیں۔ لفظ 'نقش' کا استعمال بار بار لگا تار ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''سب سے پہلے میں نے داہنی طرف والی دیوار دیکھی جس پر میں کوئلے سو دو پھیلے ہوئے ہاتھوں کا نقش بنا رکھا تھا۔''

''میں نے نقش کو تیزی کے ساتھ مکمل کر کے کیلوں کو انگوٹھے سے دبا کر ان کی جگہ پر بیٹھا دیا۔''

''نقش سامنے دکھائی دے رہا تھا اور آہٹ بالکل قریب آ گئی تھی۔''

اپنا کام ادھورا چھوڑ کر میں نقش کے پاس واپس آ گیا۔''

''آخر مجھے اطمینان ہو گیا کہ نقش پہلے کے طرح درست ہے۔''

''نقش کے سیاہ ہاتھوں کی جڑیں ٹھیک اس کے کندھوں سے مل گئیں۔''

''تب میں نے ایک کتے کی تصویر بنائی جسے اس نے پاؤں مار کر پسند کیا۔ کتے کے پاس ہی میں نے ایک آدمی کی تصویر بنائی جسے اس نے پاؤں مار کر ناپسند کر دیا۔ میں نے آدمی کی تصویر مٹا دی۔ کتے کے گلے میں زنجیر ڈالی اور اس کا سرا نقش کے ایک ہاتھ تک پہنچا دیا۔''

لوگ عامل کو موردالزام ٹھہراتے ہیں کہ اس نے ''دریا کے کنارے''، ''سورج ڈوبنے کے کچھ پہلے'' تکرار بار بار ہوتی ہے اور پورے معاملے کو ایک سیمیائی رنگ میں رنگ دیا جاتا ہے۔ تاہم ''الزام'' اور ''سیمیائی عمل'' لفظی شکل میں کہیں نہیں آتے۔ ان الفاظ کو قارئین کو اخذ کرنے کے لیے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح

نصرت کی موت کے ذکر میں لفظ ''موت'' یا ''مرنا'' کا کہیں استعمال نہیں کیا گیا۔

''کیا فائدہ''؟ عامل دو مرتبہ استعمال کرتا ہے پہلی مرتبہ تو اسی وقت جب بچے کا باپ اسے مردہ جسم دینے کی کوشش کرتا ہے، دوسری مرتبہ تب جب وہ ندی کی طرف جاتا ہے۔

''سیمیا'' میں بچے کی کہانی کے علاوہ بھی کئی کہانیاں چلتی ہیں۔ جسمانی طور پر معذور بچے پر نقش (Yatra) کا استعمال کیا جاتا ہے، جب کہ اصل کہانی تنتر (Tantra) پر مبنی ہے جس میں اطلاقی ناکامی کی وجہ سے عامل ہو جاتی ہے:

> ''تنتر ایک ایسی سادھنا ہے جس میں قدم بہ قدم اور منظم طریقہ کار کی ضرورت ہوتی ہے جس میں زبردست جسمانی اور نفسیاتی احتیاط لازمی ہے۔''

(Rajnananda 2006, 8)

''سیمیا'' بظاہر تو ایک سیدھی سادی کہانی ہے تاہم اس میں مخفی کئی گرہ بندیاں ہیں جن کی گرہ کشائی نہایت ضروری ہے۔ سیمیائی عمل کے لیے ایک مکمل سیاہ کتا درکار ہے۔ قارئین اور بعض ناقدین کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عمل اس لیے ناکام ہو گیا کہ کتے نے عامل کو کاٹ کھایا۔ تاہم عمل کی ناکامی کی اصل وجہ کیا تھی، اس پر گفتگو ہوئی ہی نہیں حالاں کہ جواب افسانے میں ہی موجود ہے۔ نیر مسعود کے ناقدین کے ساتھ مجبوری یہ ہے کہ یا تو وہ افسانے ٹھیک سے نہیں پڑھتے یا انٹرویو ٹھیک سے نہیں پڑھتے۔ بعض تو دونوں کے پڑھنے کی چنداں ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ بہر حال بات ہو رہی تھی سیمیائی عمل کی ناکامی کی۔

کتا خود ایک سیمیائی عمل کے نتیجے میں سیاہ ہوا تھا، پیدائشی سیاہ نہیں تھا:

> ''سب کو برابر برابر لے کر باریک کرلو اور رات بھر پانی میں بھگوئے رکھو۔ دوسرے دن کسی بھی سفید رنگ کے جانور کا پورا بدن اس سے رنگ دو۔ جانور

کے سارے بال بلکہ کھال تک ہمیشہ کے لیے سیاہ ہو جائے گی۔"

عمل اس لیے ناکام نہیں ہوا کہ کتے نے عامل کو کاٹ کھایا اور عامل سگ گزیدگی کا شکار ہو گیا۔ کتے سے کاٹے جانے کا ذمہ دار عامل خود تھا اور یہ کہ عمل کی ناکامی کی وجہ یہ تھی ہی نہیں۔ بہ ایں ہمہ عمل تو جزوی طور پر ہی سہی کامیاب تو ہوا ہی۔ مقصد تھی بارش اور بارش ہوئی بھی۔ تاہم عامل اس بات کو فراموش کر بیٹھا کہ کتے کا سیاہ ہونا لازمی ہے تاہم یہ سیاہی پیدائشی ہونی چاہیے تھی مصنوعی نہیں۔ عامل اس چوک کے مضمرات کو سمجھ نہ سکا اور نامکمل تانترک کا عمل اس کی موت کا سبب بن گیا۔ وہ شرائط کی خفی تحریر کو فراموش کر بیٹھا۔ جسمانی اور نفسیاتی ضابطے کے معاملے میں بد احتیاطی کی کی وجہ سے مارا گیا۔

مشرا کہتے ہیں کہ تانترک عمل میں چھوٹی سے چھوٹی چوک بھی جان لیوا ثابت ہو سکتی ہے۔ (2004, 4)

سیمیائی تانترک سے چھوٹی چوک نہیں ہوئی۔ یہ ایک بڑی بھول تھی۔ کتے کا پیدائشی سیاہ ہونا لازمی تھا جب کہ مذکورہ کتا پیدائشی سفید تھا۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے افسانہ رات میں منعقد تیوہار اور ندی کے کنارے جلتے بجھتے الاؤ سے شروع ہوتا ہے۔ میرے خیال میں یہ ذکر ندی کنارے شمشان گھاٹ اور جلتی بجھتی چتاؤں کا ذکر ہے۔ نیر مسعود نے آصف فرخی سے گفتگو کے دوران کہا کہ 'مردہ میدان' قبرستان کے معنوں میں استعمال ہوا ہے (1997,268) منطقی طول تو یہی ہوا کہ ندی کا کنارہ، تیوہار اور الاؤ، شمشان گھاٹ میں چتاؤں کے ساتھ کیا گیا تانترک عمل ہے۔ چونکہ نیر مسعود سے گفتگو کے دوران یہ بات آئی ہی نہیں، انھوں نے کوئی وضاحت بھی نہ کی۔

میں نے تنتر کے حوالے سے چند کتابوں کا مطالعہ کیا اور یہ پایا کہ شمشان گھاٹ، شوسادھنا (Shav Sadhna) یعنی مردہ جسموں کے ساتھ تانترک عمل،

کپالک سادھنا یعنی کھوپڑی کے ساتھ تانترک عمل اور اگھور سادھنا کا ندی کے کنارے، خفیہ جشن اور الاؤ کے ساتھ براہ راست تعلق ہے۔

(Rajnananda, 2006, 40-45)

جیسا کہ پہلے بھی لکھا جا چکا ہے میں نے نیر مسعود کے ساتھ ٹیلی فون پر گفتگو کی تھی۔ انھوں نے واضح طور پر یہ کہا تھا کہ انھوں نے اگھور تنتر پر متعدد کتابیں پڑھ رکھی تھیں۔ نیز انھوں نے تانترک ودیا کا بھی گہرائی سے مطالعہ کیا ہے۔ ''سیمیا'' تو تنتر پر مبنی ہے ہی۔ تنتر، منتر اور ینتر کے تعلق سے نیر مسعود کے مطالعے کا نچوڑ ''سیمیا'' میں شامل ہے۔

''سیمیا'' میں ایک سے زیادہ جگہوں پر ''غرقاب دوشیزہ'' کا ذکر ہے اگھور سادھنا کے پانچ عناصر میں سے متھن ایک ہے اور اس کے لیے ایک دوشیزہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ مجھے شائع شدہ کوئی متعلقہ مواد نہیں ملا۔ میں پنڈت جگدیش چندر مشرا آنجہانی ہو چکے ہیں اور ان کے بیٹے بھی جانکار ہیں۔ بیٹے نے بتایا کہ اگھوریوں کو دوشیزہ تو ملتی نہیں لہٰذا وہ غرقاب دوشیزاؤں کی تلاش میں رہتے ہیں۔ بہ صورت دیگر بھی دوشیزاؤں کا تنتر، منتر میں اہم مقام ہے۔ ''چنڈی پوجا-ینتر'' میں یہ کہا گیا ہے کہ تمام خواہشوں کی تکمیل کے لیے برہمن کنیا کی، نام و نمود کے لیے کشتریہ کنیا کی، دولت کے حصول کے لیے ویشیہ کنیا کی اور اولاد کے لیے شور کنیا کی پوجا کرنی چاہیے۔

(2004, 186)

دو سال کی دوشیزہ 'کماری'، تین سال کی 'ترمورتی'، چار سال کی 'کلیانی'، پانچ سال کی 'روہنی'، چھ سال کی 'کلیکا'، سات سال کی 'چنڈکا'، آٹھ سال کی 'شامبھوی'، نو سال کی 'درگا'، اور دس سال کی 'دوشیزہ' سبھدرا کہی جاتی ہے۔ دو سال سے کم اور دس سال سے زیادہ عمر کی دوشیزہ 'چنڈی پوجا-ینتر' ناقابل قبول ہے۔ (ایضاً)

یہاں تک کہ پالک تنتر میں بھی کھوپڑی چاہیے تو وہ بھی دوشیزہ کی۔ پالک تانترک سندور لگی دوشیزہ کی کھوپڑی کا استعمال مافوق الفطرت اور جادوئی قوت حاصل کرنے کے لیے کرتے ہیں۔ (Rajananda, 2066,43)

نیریت پلاٹ اور کشف (Naiyeresque Plot and Epiphany)

نیر مسعود نے روایتی پلاٹ سے بیزاری کا اظہار بار ہا کیا ہے۔ تیز رفتار مربوط اور گھٹے ہوئے پلاٹ بیسٹ سیلرز کے لیے لازمی حیثیت رکھتے ہیں۔ تاہم یہ تو فارمولا ہی ہے جس پر عبور حاصل کرنا خاصا دقت طلب ہے۔ خاص کر اس وقت جب 'شعور کی رو' کے آسان راستے سے بھی بچتے ہوئے چلنا ہو۔ نیر مسعود نے نہایت ہی دشوار گزار راستے کا انتخاب کیا ہے۔ نیر مسعود کے بیانیوں کی نوعیت James Joey کے Dubliners اور Ulysses سے مختلف ہیں۔ 'مارگیر'، 'اوجھل'، 'نصرت'، 'سیمیا'، وغیرہ میں زمانی اور مکانی ترتیب بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ قارئین کو وقت کے گزرنے کا بھرپور اندازہ ہوتا اور شعور کی سطح پر اتھل پتھل کے بھی کم سے کم موجود ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ Freytag کے پلاٹ کے مثلث کا اطلاق نیر مسعود کے افسانوں پر نہیں کیا جا سکتا۔ روایتی پلاٹوں میں یہ تو کردار ہوتے ہیں جو بیانیے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ کردار ہیں پلاٹ کا آغاز کرتا ہے، کردار ہی واقعات کے حوالے سے تجسس پیدا کرتا ہے اور تصادم کا شکار ہوتا ہے۔ کلائمکس اور تحلیل میں بھی کردار ہی چھپایا رہتا ہے۔ نیریت واقعاتی وحدت پر مبنی نہیں۔ نیریت پر مبنی پلاٹ کا عندیہ 'اوجھل' میں ملتا ہے۔ نیر مسعود کے تقریباً تمام قاری اور خود نیر مسعود بھی اس بات کے قائل ہیں کہ ان افسانوں کی مخصوص شناخت ''خوف'' ہے۔ ''اوجھل'' کے حوالے سے نیر مسعود نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ''خواہش'' بھی یکساں اہمیت کی حامل ہے:

''مجھے ہر مکان میں خوف اور خواہش کا ایک ٹھکانا ملا۔''

''خوف اور خواہش کے ان ٹھکانوں کو دریافت کرنا میرا مشغلہ بن گیا۔''

''میں نے مکان ایسا دیکھا جس میں خوف اور خواہش دونوں کا ایک ہی ٹھکانا تھا۔''

''میں وہاں پر دیر تک کھڑا رہا اور یہ پہچاننے کی کوشش کرتا رہا کہ مجھے خوف محسوس ہو رہا ہے یا خواہش، لیکن میں دونوں کو الگ نہیں کر سکا۔ وہاں خواہش خوف تھی اور خوف خواہش۔''

''میں نے دیکھا کہ خوف اور خواہش کا وہ ٹھکانا اس پر بھی اثر ڈال رہا ہے۔''

''میں نے اب تک مکانوں میں خوف اور خواہش کے ٹھکانوں کی صرف حدیں معلوم کی تھیں۔''

''بعض عورتیں جنھیں میں سمجھتا تھا کہ نفسانی خواہشوں سے محروم ہیں، یا بے خبر ہیں، یا نفرت کرتی ہیں، ان کو میں نے انھیں خواہشوں سے مغلوب اور ان کی تکمیل کے لیے سب کچھ کر گزرنے پر تیار پایا اور ان کی پیش قدمی کے انداز نے مجھ کو کبھی کبھی خوف زدہ کر دیا۔''

''مجھے یقین ہو گیا کہ یہ شکل کسی مکان میں خوف کے ٹھکانے کی ہے اور یہی شکل کسی مکان میں خواہش کے ٹھکانے کی ہے۔''

''میرا بستر خوف کے ٹھکانے کے عین اوپر ہے۔ خواہش کا ٹھکانہ مجھے اس مکان میں نہیں ملا۔ لیکن یہ ممکن نہیں اور اب مجھے یقین ہے کہ یہاں خوف اور خواہشوں کا ایک ہی ٹھکانا ہے جو میرے تصرف میں ہے۔''

یہ تو راوی کی غلط فہمی ہے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ اسے خواہش کا ٹھکانا ملا ہی نہیں۔

''خوف'' اور ''خواہش'' کے درمیان تصادم ''اوجھل'' میں کئی بار نمایاں ہوتا ہے۔

جب کہ دیگر افسانوں میں یہ تصادم موجود ہے تاہم نمایاں طور پر نہیں۔ نیر مسعود کے تقریباً تمام افسانوں کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''خوف'' اور ''خواہش'' کے درمیان تصادم تو ہوتا ہے۔ تاہم ہمیشہ ''خوف'' غالب آ جاتا ہے۔ ''اوجھل'' میں واحد متکلم راوی آغوش کی حد سے تجاوز نہ کر سکا کیوں کہ ''خوف'' غالب آ گیا۔ ''مارگیر'' میں مرکزی کردار کی موت ہو جاتی ہے۔ 'سیمیا' میں پہلے تو معمولی بچے کی موت ہوتی ہے بعد میں مرکزی عامل بھی مر جاتا ہے اور دونوں موت بھیانک انداز میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ ''موت کا خوف'' خوف کی انتہائی صورت حال ہے، کوئی اسے قبول کرے یا نہ کرے۔

نیریت پر مبنی پلاٹ، روایتی پلاٹوں کی طرح تصادم کے گرد گھومتا ہے تاہم تصادم کی نوعیت بین تھیکی (Cross thematic Conflict) ہوتی ہے۔ تقریباً تمام افسانوں میں ''خوف'' اور ''خواہش'' کے درمیان تصادم کی صورت ہے اور تقریباً تمام افسانوں میں ''خوف'' حاوی ہو جاتا ہے۔ Cross-thematic Conflict کو آپ نیریت پر مبنی پلاٹ کا خاصا کہہ سکتے ہیں جس کی نقل میری نظروں میں ناممکن ہے۔ عین ممکن ہے نیریت کا یہ فن نیر مسعود کے ساتھ ہی اختتام پذیر ہو جائے۔

عام طور پر جہاں روایتی پلاٹ کی حدیں ٹوٹتی ہیں، Epiphany در اندازی کر آتی ہے۔ آپ Epiphany کو اردو میں ''کشف'' کہہ سکتے ہیں۔

Epiphany; Encyclopadia Britannica کے متعلق کہتا ہے:

> Sudden revelation of an underlying truth about a person or Taken from the greek epiphaneia, the manifestation by the gods of their divinitics to mortal eyes, the term was first applied to literature by james joyce, who called his early

experimentations with short prose passages epiphanies. Such moments of insight form the core of joyce's short stories published in Dubliners (1914).

انگریزی نہایت ہی سہل ہے۔ ترجمے کی ضرورت نہیں۔ نیر مسعود کے افسانے کشفی لمحات (Epiphenic Moments) سے بھرے پڑے ہیں، جیسے:

''ہر شکاری جانور کی اژدہے کو شکار کی تلاش اس وقت ہوتی ہے جب وہ بھوکا ہوتا ہے۔'' (مارگیر)

''انسان تو شکار اس وقت کرتا ہے جب اس کا پیٹ بھرا ہو۔''

''سانپ کی دو قسمیں...ایک وہ جس کے کاٹنے سے آدمی صحیح مرتا ہے، ایک وہ جس کے کاٹنے سے آدمی غلط مرتا ہے....''

''مگر یہ پھر آدمیوں کی ہی قسمیں ہوئیں۔''

''مجمع میں بدکار عورت بھی تھی اور میری توقع کے خلاف وہ دوسروں سے بہت مختلف نظر نہیں آرہی تھی۔'' (نصرت)

''خود مجھے سیاہ رنگ زیادہ پسند ہے، جانتی ہو کیوں؟''

''اس لیے کہ سیاہ رنگ عدم کا رنگ ہے۔'' (نصرت)

جب نصرت زندہ تھی، اس نے سفید لباس پہن رکھا تھا اور جب وہ مرگئی۔ سیاہ لباس میں تھی۔

''سیمیا'' کا مرکزی عامل تین جملے کہتا ہے:

''آنا تو پڑتا ہی ہے نو وارد''

''جانا تو پڑتا ہی ہے نو وارد''

"سونا تو پڑتا ہی ہے نو وارد"

زندگی کے معمولات تو جاری رہتے ہیں چاہے کتنے ہی اہم کام درپیش کیوں نہ ہوں۔

نیر مسعود کے افسانوں میں اکثر ایسے مقام آتے ہیں جہاں بہ ظاہر معمولی صورت حال یا بات میں غیر معمولی سچائیاں مخفی رہتی ہیں۔اسے ہی Epiphany یا کشف کہتے ہیں۔

Epiphany کے حوالے سے ایک نہایت دل چسپ گفتگو باقی ہے۔دراصل اصول نقد میں Epiphany کی اصطلاح اردو میں موجود نہیں۔ میں نے کلیم الدین احمد کے مرتب کردہ لغت سے رجوع کیا۔ پایا یہ کہ صرف لغوی معنی دیے گئے ہیں۔ Epiphany کی اردو اصطلاح "کشف" نیر مسعود کی ہی تجویز کردہ ہے۔

تہ بہ تہ چلنے والے نیر مسعود کے بیانیوں کے متعدد جہات ہوتے ہیں اور اکثر ایک ہی بیانیے میں کئی کہانیاں مخفی رہتی ہیں جیسے "سیمیا" اور "اوجھل"۔ تفہیم نیریت کی طرف یہ صرف ایک قدم ہے۔ مجھے پوری امید ہے کہ آئندہ لوگ مجھ سے کہیں بہتر طریقے اور خوش اسلوبی سے اس منزل تک رسائی حاصل کر لیں گے۔

●●●

وش منتھن کا تانا بانا

"**گھمسان** کا رن پڑا۔ ایسا کنفیوژن تھا کہ پتہ نہیں چلتا تھا کہ گولی خود کو لگی
ہے یا ساتھی کو جدھر نظر اں اٹھا کر دیکھو بندوقاں توپاں ٹھائیں ٹھائیں چل رہی
ہیں۔ اموا تاں وفا تاں ہو رہی ہیں۔"

مقتبسی پیراگراف مشتاق احمد یوسفی کے نیم سوانحی ادب پارے "زرگزشت"
سے لیا گیا ہے۔ جس میں ایک ڈینگ مار کردار ایسی جنگ کا نقشہ پیش کر رہا ہے جس
میں وہ بزعم خود شریک تھا۔

اس ابہام کی توضیح یہ ہے امریکہ کی ایک Literary Agent کا نام ہے
Nathan Braniford۔ اس نے اپنی ذاتی ویب سائٹ
(www.myspace.com) پر ایک دلچسپ بحث چھیڑی کہ آیا ادبی فکشن کی
شناخت کیا ہو؟ چوں کہ خود امریکی ہیں لہٰذا ایک شناخت تو یہ بتائی کہ ادبی فکشن کا
اختتام گولیوں کی ٹھائیں ٹھائیں پر نہیں ہوتا۔

کم از کم غضنفر کی کتاب "وش منتھن" ایک پیمانے پر تو ادبی فکشن کا نمونہ قرار
پائے گی کہ اس کے اختتام پر گولیوں کی ٹھائیں ٹھائیں نہیں۔

کتاب کو ناول تسلیم کرنے میں تامل ہے صرف اس لیے نہیں کہ یہ Single
Episodic Plot یعنی یک قسطی پلاٹ پر مبنی ہے بلکہ اس لیے بھی کہ اس میں شروع

سے آخر تک وحدت تاثر قائم رہتا ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ ضخامت تسلسل کو منقطع کر دے۔ حالاں کہ Henry James کا The turn of screw تین سو صفحات کی ضخامت کے باوجود وحدت تاثر قائم رہنے کے باعث افسانہ ہی قرار پایا ناول نہیں۔ ناول اور افسانے کے فرق پر ایک طویل نظری مباحثہ احمد یوسف کے افسانے ''جلتا ہوا جنگل'' کے تجزیے میں پیش کیا جا چکا ہے لہٰذا تکرار کی نہ تو گنجائش ہے نہ ہی ضرورت۔

بہر حال ''وش منتھن'' میں گولیاں تو نہیں چلتیں تاہم بہت کچھ ہوتا ہے۔ مفصل تذکرہ آگے آئے گا۔

عام خیال ہے کہ ادبی فکشن میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ اس مفروضے کا منطقی طول Logical Extension تو یہ ہوا کہ پلاٹ فکشن کا ایک غیر ادبی عنصر اس مفروضے کی روشنی میں ''وش منتھن'' غیر ادبی فکشن قرار پائے گا کہ اس میں پلاٹ کی باقاعدہ موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک دوسرا مفروضہ یہ کہ ادبی فکشن میں پلاٹ تو ہوتا ہے تاہم یہ وقوع پذیری زیر سطح انجام پاتی ہے یعنی کرداروں کے دل دماغ کے درونی گوشوں میں۔

ایسا نہیں بظاہر کوئی واقعہ ظہور پذیر نہیں ہو رہا ہوتا ہے۔ کچھ کچھ ہوتا ہے اور جو ہوتا ہے وہ کرداروں کے فہم وادراک، ان کا سماجی اور ثقافتی شعور ان کی ترجیحات ومحرکات کا زیر اثر ہو رہا ہوتا ہے۔ یعنی پلاٹ کی ظاہری شناخت اور زیر سطح وقوع پذیری کے مابین ایک مبہم نیم واضح تفاعلی عمل فکشن کے آغاز سے اختتام تک تقریباً جاری رہتا ہے۔ ''وش منتھن'' میں بھی اسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

ظاہری واقعہ: اس کا ہاتھ اسپرنگ کے طرح اچھل کر آواز نکالنے والے کے منھ پر چٹاخ سے جا پڑا۔

واقعہ تو ایک ہی ہے یعنی فکشن کے اہم ترین کردار بنو نے کسی کو طمانچہ جڑ دیا۔ کیوں جڑا، یہ ایک استفسار کے جواب کے طور پر سامنے آتا ہے یعنی کسی نے بنو کو "باہری" کہہ دیا تھا۔ اس ایک واقعے کے زیر سطح انجام پانے والے مدوجزر پر غور فرمائیں:

(۱) "برافروختہ تحقیری آواز کی زہریلی ضرب سے ساعت کے ساتھ ساتھ دل ودماغ جھنجھنا اٹھے۔"

(۲) "جیسے اسے کسی سیاہ بچھو نے ڈنک ماردیا ہو۔"

(۳) "اس بار اس زہرنا کی اپنی شدت کے ساتھ اس کے شعور وادراک میں اتر گئی تھی۔"

پوری کتاب میں ایک خارجی واقعات کے متعدد داخلی جہات موجود ہیں۔ تکرار کی چنداں ضرورت نہیں۔ عام قاری بھی اسے بہ آسانی محسوس کرسکتا ہے۔ واضح رہے کہ ہر گفتگو کا محرک ایک ہی واقعہ ہے اور وہ واقعہ ہے طمانچے کا جڑا جانا۔ واقعے کا سبب یعنی "باہری" کہا جانا بالواسطہ تذکرے کے طور پر نہیں آتا ہے بلکہ یہ ایک استفسار کے جواب کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ یہ ایک واقعہ نہیں بلکہ ایک واقعے کی علت ہے، سبب نہیں۔ مثلاً کسی شخص کا قتل ہو جائے، اور لاش کا معائنہ کرکے ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ وہ پستول کی گولی سے مرا ہے، تو یہ محض علت قتل معلوم ہوئی۔ اس سے یہ کہاں معلوم ہوا کہ اس کے قتل کا سبب کیا ہے؟ (فاروقی کے افسانے 'لاہور کے ایک واقعہ' سے مقتبس)

جب کسی افسانے میں تمام واقعات علت ومعلول کے حوالے سے باہم مربوط ہوتو یہ کہا جاسکتا ہے کہ مذکورہ واقعات ایک پلاٹ کی تشکیل کرتے ہیں۔ جب ہم علت سے سبب تک کا سفر طے کرنے کی کوشش کریں تو ایسا ہوسکتا ہے کہ افسانے کی تفہیم تک ہماری رسائی ہو جائے۔ "وش منتھن" کی ایک خاصیت یہ ہے کہ اس میں پلاٹ

کا استعمال قاری کو الجھائے رکھنے کے لیے نہیں کیا گیا ہے بلکہ پلاٹ کے ذریعے تھیم کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے کی تھیم ہے "تعصب۔" افسانے کا کردار بٹو اس لیے آپا نہیں کھوتا کہ اسے "باہری" کہا گیا۔ "باہری" کسی نزدیکی علاقے کا بھی حوالہ ہو سکتا ہے۔ لیکن افسانے میں لفظ "باہری" کسی جغرافیائی حقیقت کو خط کشید نہیں کرتا۔ اس لفظ کی چوٹ تو تاریخ میں پنہاں ہے اور اسی تاریخی تناظر کو غضنفر نے "وش منتھن" میں بہ خوبی پیش کیا ہے۔ کسی ذی علم قاری یا نقاد کو "وش منتھن" کی تھیم "نفرت" بھی معلوم ہو سکتی ہے۔ تاہم یہ نہیں۔ نفرت ایک معروضی اور منطقی طرز فکر بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً اگر کسی شخص نے کسی قتل کر دیا۔ مقتول کے بیٹے کی قاتل سے نفرت ایک لازمی معروضی اور منطقی نتیجہ ہوگا۔ تعصب ایک سراسر غیر منطقی اور قطعی غیر معروضی طرز فکر ہے۔ غضنفر اس تھیم کے غیر منطقی اور غیر معروضی ہونے کا ثبوت نہایت ہی چابک دستی سے پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

بٹو اور بٹو کے باپ دونوں کے نام میں ایسے حروف ہیں جو صوتی اعتبار سے معکوس ہیں یعنی "ٹ" اور "ڈ" ان دونوں حروف سے پیدا شدہ آوازیں خالصتاً ہندوستانی ہیں۔ یہ میں کہہ رہا ہوں غضنفر کہہ رہے ہیں ملاحظہ ہوں۔

"کیا نام ہے تمھارا؟"

"کامران علی خاں عرف بٹو"

"کس کے بیٹے ہو"؟

"لڈن علی خاں کا"

"ایسا محسوس ہو جیسے "ٹ" اور "ڈ" کی آوازوں پر کافی زور دیا گیا ہو۔"

بات ظاہر ہے۔ باپ بیٹوں نے مخلوط کلچر کے لوازمات کو جذب کرنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ اس نکتے کا ذکر غضنفر نے جا بجا کیا ہے۔ ثقافتی افراط و تفریط اور

اس افراط وتفریط کے نتیجے میں پیدا شدہ مخلوط ثقافت کے مختلف شیڈز کے ذکر غضنفر نے پورے افسانے میں تواتر سے کیا ہے۔ کہیں بالواسطہ تو کہیں علامتوں کے ذریعے۔

حوالدار لڈن علی خاں اور اس کے بیٹے نے کسی کا کچھ نہیں بگاڑا ہے بلکہ انھوں نے تو مقامی شناخت کے بیش تر عناصر کو جذب کرنے کی شعوری اور غیر شعوری طور پر متعدد کوششیں کی ہیں۔ ان سب کے باوجود بھی باپ بیٹے دونوں تعصب کا شکار ہیں۔ ہندوستان ہو یا دنیا کا کوئی بھی خطہ ہو، لوگوں کا باہر سے آکر مستقل طور پر بس جانا کوئی نئی بات نہیں افریقہ، آسٹریلیا، نیوزی لینڈ وغیرہ اس نقل مکانی کی واضح ترین مثالیں ہیں۔ ہندوستان میں ایک مخلوط ثقافت سامنے آئی جب مذکورہ ممالک میں مقامی کلچر کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ ''وش منتھن'' میں اس ثقافتی خلط کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

''یہ وہی گل چمپا تھا جسے اس کے دادا نے ایک بدیسی اور دیسی چمپا کو گرافٹنگ کے عمل سے گزار کر اپنی زمین سے اگایا تھا اور جس نے پھولوں کی دنیا میں رنگ و بو کا ایک نیا منظر ابھار دیا تھا۔'' چمپا کا سمبل مکرر ابھرتا ہے۔

''اس نمائش میں جتنے پھول شامل ہوئے سبھی اپنے رنگ روپ میں بے مثال ہیں.....مگر اس چمپا کا جواب نہیں..... آج کا بیسٹ ایوارڈ چمپا کو دیا جا رہا ہے۔''

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ'' وش منتھن'' کی تھیم ہے'' تعصب'' تمام دلائل و شواہد تعصب کی نفی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں تاہم کر نہیں پاتے کیوں کہ ''تعصب'' اپنی دلیل آپ ہے، اپنی منطق آپ ہے۔ نفی کی ناکامی ہی'' وش منتھن'' کی کامیابی ہے۔ تھیم کسی پیغام کا نام نہیں۔ شام کی چائے پر ہو رہی گفتگو کی تھیم ہو سکتا ہے کہ مفلسی ہو۔ گرما گرم بحث کے باوجود بھی ہو سکتا ہے کہ میز پر ہی، مفلسی کا کوئی حل نہ نکلے۔ کوئی فرق نہیں پڑتا۔ حل ڈھونڈنے میں ناکامی تھیم کی ناکامی نہیں۔ فکشن نگار کی کامیابی تھیم کے سیاق و سباق روشن کرنے میں ہے۔ عظیم فکشن نگار انتون

چیخوف نے کیا خوب کہا ہے:

"Fiction writer does not need to solvea problem

so much as state the problem correctly"

یعنی فکشن نگار کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی مسئلے کا حل پیش کرے اس کا کام تو یہ ہے کہ مسئلے کو صحیح شکل میں پیش کر دے۔

یہ جملہ Terri Bain کے مضمون "What is theme" سے لیا گیا ہے جو Gothm's writers workshop کی کتاب "Writing fiction" کے باب نہم میں شامل ہے۔

غضنفر بھی تعصب کے مسئلے کا حل پیش نہیں کرتے۔ تھیم کے حوالے سے غضنفر کی کامیابی قابل ذکر ہے۔ وہ اہم اور ذیلی کرداروں کی سوچ، وضع قطع، شکل و شباہت سے تھیم کو روشن کرنے میں مدد لیتے ہیں۔ ''وش منتھن'' میں مکالماتی نظام میں بھی مدغم ہے۔ بعض کرداروں کے مابین مکالموں میں مستعمل زبان اور اس کے لب و لہجے میں تعصب مجسم بولتا ہوا نظر آتا ہے۔ تاہم اس وسیع تناظر میں کہیں کہیں غضنفر ٹھوکر بھی کھاتے ہیں۔ جب مکالمے کی زبان سے تھیم کو تقویت ملنی چاہیے اور راوی کا نقطۂ نظر واضح ہونا چاہیے۔ تاہم اگر مکالماتی نظام میں راوی کا لب ولہجہ داخل ہو جائے تو یہ دخل اندازی دخل در معقولات کے زمرے میں آئے گی اور فکشن نگار کی بد احتیاطی میں شمار ہو گی۔ ملاحظہ ہو:

''......ان کے بھیتر سے امرت نکالنے میں کے اپچار وچار میں آسانی ہو سکتی ہے۔''

''اتبہ ان لوگوں کا پتا لگانا کوئی مشکل نہیں ہے۔''

''امرت نکالنے کا اپچار تلاش کرنا آسان نہیں ہے۔''

''اس لیے ہمیں اس سے اور زیادہ ترنت دھیان دینے کی آوشیکتا ہے۔''

خط کشیدہ الفاظ یعنی 'آسانی'، 'مشکل'، 'تلاش'، 'زیادہ' وغیرہ راوی کے ڈکشن ہیں کرداروں کے نہیں۔ اگر فکشن نگار مکالمے کے زبان کسی خاص مقصد کے تحت راوی کی زبان سے الگ پیش کر رہا ہے تو احتیاط لازمی ہے۔ اس جگہ غضنفر سے بد احتیاطی ہوئی ہے۔ ''تات پریہ'' شدھ ہتر'' کے ساتھ ''مشکل'' اور ''زیادہ'' استعمال بے محل ہے کیوں کہ ''کٹھن'' اور ''ادھک'' موجود ہیں۔ اگر مکالماتی فضا کی انفرادیت اور افادیت قائم رکھنی ہو تو چھپا کی دو قسموں کی گرافنگ سے تیسرا چھپا پیدا نہ کریں۔

تجسیم ماحول و مقام میں اس طرح پیوست ہونا چاہیے کہ مذکورہ ماحول، مقام کے تمام اجزا تجسیم کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آئیں۔ غضنفر نے یہ کام بخوبی کیا ہے اور کامیابی کے ساتھ کیا ہے۔

ترقی یافتہ ہندوستان کے مظاہر بیرونی اختلاط سے ہی سامنے آئے۔ ''وش منتھن'' بتاتا ہے کہ عطر کشید کرنے کا طریقہ، فولاد کے کارخانے، کپڑوں کی ملیں، ڈیجیٹل کمپیوٹرز، نام نہاد 'باہری'' کی ہی مرہون منت ہیں۔

غضنفر نے فولاد کے کارخانے، کپڑوں کی ملیں، عطر سازی وغیرہ کا ذکر تو بالواسطہ کیا ہے تاہم کمپیوٹر اور ہندسوں پر مبنی Digital system کا ذکر علامتوں کے ذریعے کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''بکس کے کونے سے کافی لمبی دم والا سفید رنگ کا ایک چوہا نکلا اور رینگتا ہوا اس کے داہنے ہاتھ کی ہتھیلی پر بیٹھ گیا... پیٹھ پر انگلیوں کا لمس پڑتے ہی چوہا اپنے لب ہلانے لگا۔''
>
> ''....بکس کے پردے کا رنگ دودھیا ہو گیا۔''

تاہم غضنفر یہ بتانے سے بھی نہیں چوکتے کہ یہ سب زیرو کمال ہے جس کی ایجاد

ہندوستان میں ہوئی۔ فکشن کا منفی کردار اس بات کو سمجھتا ہے اور برداشت نہیں کر پاتا۔

''زیرواس کے دل و دماغ پر لیتھوڑیسی کی طرح ضرب لگانے لگا۔''

تعصب غیر معروضی اور غیر منطقی ہونے کے باوجود اپنی دلیل آپ ہے۔ فکشن کا منفی کردار اپنے پوتے کی دلیلوں کے سامنے لاجواب ہو جاتا ہے مگر قائل نہیں ہوتا۔

جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ ''وش منتھن'' میں پلاٹ ہے اور اگر پلاٹ ہے تو تائے چہار ہے یعنی

1. ت تہہ داری
2. ت تجسس
3. ت تصادم
4. ت تحلیل

موجودگی لازمی ہے۔ ادبی فکشن میں پلاٹ نہ ہو یہ ضروری نہیں تاہم پلاٹ کے سفر کا ہر پڑاؤ تھیم کا تابع ہونا چاہیے۔ امریکی بیسٹ سیلرز کی طرح نہیں کہ واقعات گھوڑے کی رفتار سے دوڑیں، ہر قدم پر ایک نیا تجسس ایک نیا تصادم اور اخیر میں ٹھائیں ٹھائیں Dan Brown کے ناول Davinci Code میں تیز رفتار واقعات اور ہر صفحے پر ایک معمے کے سوا کچھ نہیں۔ تھیم ویم کچھ نہیں صرف ایک مقصد ہے اور مقصد بھی ناول نگار کے ذہن میں ہے ناول میں نہیں اور وہ مقصد ہے پیسے بنانا۔

''وش منتھن'' میں پلاٹ کا ہر عنصر تھیم کا تابع ہے۔ بٹو کا تھپڑ مارنا، پنچایت کا بیٹھنا، بٹو کے ذہن میں زیر سطح تصادم، ڈرامہ اور اندوہناک دنگے تمام عناصر ''تعصب'' کے مختلف شیڈز کو عیاں کرتے ہیں یہ عناصر Engage کرتے ہیں الجھاتے نہیں۔

''تعصب'' نہ صرف مکالمات میں بلکہ کرداروں کی سوچ اور عمل دونوں میں

پیوست ہے:

''اس کی آنکھیں پوتے کی آنکھوں پر پھیلی ہوئی تھیں جو دنیا کو بہت کج بھاؤ سے دیکھ رہی تھیں۔''

''اسے اپنے ہم شکل پوتے کے چہرے پر اس کی آنکھیں بے میل سی لگیں۔''

بات ظاہر ہے دادا پوتے کی شکلیں تو ایک ہیں تاہم آنکھیں مختلف ہیں یہاں آنکھوں کا تعلق بصارت سے نہیں بصیرت سے ہے ایک دنیا کو متعصب نظروں سے دیکھتا ہے تو دوسرا منطقی نظروں سے۔ مختلف آنکھیں مختلف سوچ کی غمازی کرتی ہیں۔ دادا پوتے کے مابین بحث کے فوراً بعد غضنفر قاری کو ہندوستان کی ثقافتی تسلسل کی تاریخ میں جست ماضی (Flash back) یعنی Analeptic effect کے ذریعے داخل کر دیتے ہیں اور یہ سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں کہ ثقافتی افراط تفریط ایک ناگزیر تاریخی عمل ہے اور اس سے برآمد شدہ نتائج بیش تر مثبت ہی ہوتے ہیں منفی نہیں۔

تھیم کے حوالے سے ناکامی کے عناصر بھی سامنے موجود ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ''وش منتھن'' پہلے مختصر افسانے کے ''تانا بانا'' کی شکل میں سامنے آیا۔ بعد میں اسے ناول کی شکل دی گئی جب کسی افسانے کو ناول میں تبدیل کرنے کی کوشش کی جائے گی تو پہلا شکار تو تخلیقی رو ہو گی۔ عین ممکن ہے کہ لکھنے کے عمل میں ایک ایک فطری رو پیدا ہو جائے تاہم چوں کہ یہ ایک شعوری عمل ہے اس لیے جا بجا Laboured effart کے نمونے نظر آئیں گے اور معاملہ آرٹ سے زیادہ کرافٹ کا ہو جائے گا۔ غضنفر نے اس گڑھے سے بچنے کی کوشش تو کی ہے تاہم ایک آدھ جگہ ناکام بھی نظر آتے ہیں۔ کامران علی خاں کا سونم نام کی لڑکی سے عشق فرمانا اور کامران سے کامیو بننا'' وش منتھن'' کے کمزور ترین حصے ہیں۔ کسی بھی قاری کو یہ عشق اور سونم اور دوسرے مذہب سے تعلق رکھنا افسانے کی تھیم کو'' تعصب'' سے رومان میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اگر غضنفر

عشق و عاشقی کے معاملے کو طول بھی دیتے اور مذہب کی بنیاد پر کوئی بڑا ہنگامہ کھڑا کروا دیتے تب بھی یہ مسلمان ہیرو، ہندو ہیروئن درمیان میں کھڑا ظالم سماج بھی تھیم کو ''تعصب'' میں تبدیل نہیں کرسکتا کیوں کہ یہ بنیادی طور پر رومان کا معاملہ ہے۔ کوئی بھی قاری یہاں بخوبی اندازہ کرسکتا ہے کہ غضنفر کی فکشن گاڑی یہاں ہچکولے کھا رہی ہے۔ کہانی تو ازسرِ نو غضنفر کے قابو میں واپس تب آتی ہے جب عشق و عاشقی کا چکر دفعتاً منقطع ہو جاتا ہے۔ ''تانابانا'' تک تو ٹھیک تھا۔ تھیم کو غضنفر نے جذب کرلیا تھا مگر ''وش منتھن'' کو تو ناول بنانا ہے واقعات بڑھانے ہوں گے، کرداروں کی فہرست طویل کرنی ہوگی Descriptions کی تعداد بڑھانی ہوگی لغزش اندیشہ قوی ہے۔ ''شطرنج کے کھلاڑی'' بھی تو پریم چند کا افسانہ تھا جسے فلمی شکل دی گئی۔ تاہم یہ اسکرین پلے کا معاملہ تھا ناول کا نہیں۔ ''تانابانا'' کو بھی اگر فلمایا جاتا تو ''وش منتھن'' سامنے آسکتا تھا۔ اگر غضنفر ''وش منتھن'' کو مکمل اسکرین پلے کی شکل میں پیش کرتے تو شاید ان لغزشوں سے محفوظ رہتے۔

''وش منتھن'' کے واقعات سامنے کے ہیں۔ ہم تواتر سے ایسے واقعات اخبار میں پڑھتے ہیں اور ٹی وی پر دیکھتے ہیں۔ ایسے میں صحافتی انداز اختیار کرنے کا خدشہ ہے۔ چوں کہ غضنفر بنیادی طور پر ایک تخلیقی فن کار ہیں، وہ خدشے کو خطرے میں تبدیل نہیں ہونے دیتے۔ ان کا انداز بیان صد فی صد تخلیقی ہے۔ واقعہ تو صرف یہ ہے کہ ''بنو نے مضروب کو تھپڑ مارا۔''

مگر یہ تو صحافت ہوئی ادب کی زبان مختلف ہونی چاہیے اور وش منتھن کے کیس میں ہے بھی غضنفر اسے یوں لکھتے ہیں:

> ''اس کا ہاتھ اسپرنگ کی طرح اچھل کر آواز نکالنے والے کے منہ پر چٹاخ ہو جا پڑا'' کسی نے کہا تھا، کس نے کہا تھا مجھے یاد نہیں۔

"Journalism is literature in hurri"

غضنفر جلدی میں نہیں رک رک کر ٹھہر ٹھہر کر ماحول بناتے ہیں کہیں کہیں تو نثری نظم کا سا لب ولہجہ اختیار کر لیتے ہیں:

سوالوں کے جواب میں اس کی آنکھوں کے سامنے
کچھ سرخ ہیولے ڈولنے لگے
کچھ سنہرے خواب لہرانے لگے
کچھ سیاہ منظر منڈلانے لگے
اس کے ضبط کا بندھ ٹوٹ گیا۔

بات ظاہر ہے اس بات کو وہ ایک پیراگراف میں بھی کہہ سکتے تھے۔ سامنے کے بعد جملے کو ادھورا چھوڑ دینا پھر ہر جملے کو 'کچھ' سے شروع کرنا ایک منظوم کیفیت کو پیدا کرتا ہے۔ یہ غضنفر کا اسلوب ہے۔ منفرد تو نہیں تاہم اچھا لگتا ہے۔ قراۃ العین حیدر بھی یہ کیفیت پیدا کرتی ہیں لیکن اسلوب نثری ہی رہتا ہے منظوم نہیں بنتا مثلاً ''کار جہاں دراز ہے'' کا ایک جملہ

''باہر ایک بڑا سناٹا کھڑا تھا''

صرف ایک جملہ ہے جو ایک پیراگراف کی تشکیل کرتا ہے جب وہ اس قبیل کے جملوں کو تواتر سے استعمال کرتی ہے تو پیراگراف میں ہی استعمال کرتی ہیں، نثری نظم نہیں بناتیں۔

اس طرح اسلوب سے ضخامت بڑھتی ہے، دورانیۂ پیش کش (Discourse Time) نہیں بڑھتا۔ عین ممکن ہے غضنفر کا ذہن ناول سازی کا ہی ہو۔ ہیئت پر گفتگو نہ کرتے ہوئے یہ تو البتہ کہا ہی جا سکتا ہے غضنفر اس طرح کے جملوں سے ایک طلسماتی اور ماورائی ماحول پیدا کرتے ہیں۔ تاہم صرف ماحول ہی طلسماتی رہتا ہے۔ واقعات

نہیں تو ایسے ہی ہیں جیسے روزمرہ۔

تھیم، پلاٹ وغیرہ پر نظری مباحث کا ایک پس منظر ہے۔ واقعہ یوں ہوا کہ مضمون لکھنے کے پہلے خواہش یہ ہوئی کہ غضنفر پر کچھ لکھا گیا ہے ذرا دیکھ لیا جائے۔ نظر مہدی جعفر کے مضمون ''غضنفری کہانیاں اور ''عصر رواں کی شناخت'' مباحثہ (پٹنہ) شمارہ جولائی تا دسمبر (۲۰۰٦ء) میں شائع ہوا ہے۔ لکھتے ہیں:

خالد کا ختنہ.....اس کی تھیم ہے:

''ختنے کے سلسلے میں فرقہ وارانہ ٹولیوں کا متضاد نفرت آمیز اور تعصب بھرا رویہ جس کا نتیجہ ہے نئی نسل، شدید خوف کا نفسیاتی ردعمل۔''

تھیم شبِ فرقت سے بھی دو ہاتھ بڑی ہے۔

تھیم تو ایک لفظ پر مشتمل تصور ہے۔ مہدی جعفر ڈیڑھ فٹ کی تھیم کہاں سے لے آئے؟ پورے جملے میں چار الفاظ ایسے ہیں جن پر تھیم کا گمان ہوسکتا ہے۔

فرقہ واریت، نفرت، تعصب، خوف۔

یہ فیصلہ تو افسانہ پڑھ کر کرنا پڑے گا کہ آیا کون سا عنصر غالب ہے۔ ایسے میں وہ عنصر تھیم کا درجہ پائے گا بقیہ عناصر ذیلی تھیم کی شکل میں تھیم کو تقویت عطا کریں گے۔ مثلاً اگر تھیم کے طور پر تعصب کی شناخت ہوئی تو 'فرقہ واریت'، نفرت اور خوف کی حیثیت Satelites کی ہو جائے گی۔ تھیم کوئی پیغام بھی نہیں۔ مثلاً اگر پیغام ہو Honesty is the best policy تو تھیم ہوگی Honesty:

"Theme is not the statement of truth but it is the Truth embeded in a fiction."

مہدی جعفر پلاٹ کے حوالے سے فرماتے ہیں:

''پلاٹ ہے کوئی بچہ اگر ختنہ کرواتا ہے تو وہ ایک فرقے اگر نہیں تو دوسرے

فرقے کی جنونی زد پر ہے۔"

معاف کیجئے گا یہ تو موضوع ہے، اس جملے میں پلاٹ کا کوئی بھی عنصر شامل نہیں ہے۔ نہ تو اس میں تہہ داری، تجسس، تصادم اور تحلیل ہے نہ ہی یہ ایسے واقعات کا مجموعہ ہے جو منطقی طور پر باہم مربوط ہوں۔ یہ تو پلاٹ سمری (Plot summary) بھی نہیں جس کے ذریعے فکشن کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

Setting کے متعلق مہدی جعفر فرماتے ہیں:

"غضنفر کہانی کے متعلقات کو ایسی ترتیب سے جماتے، Setting کرتے ہیں......"

Setting متعلقات کو جمانے کا نام نہیں Setting تو افسانے کا ماحول و مقام کا نام ہے جس سے کرداروں کا تعلق ہے اور جہاں واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں۔

تھیم، پلاٹ اور Setting فکشن کی مخصوص اصطلاحات ہیں اور ان کی متعین تعریفیں ہیں۔ مزے کی بات تو یہ ہے کہ مضمون نگار اور مدیر دونوں فکشن کے اسپیشلسٹ ناقدین ہیں۔

"وش منتھن" وش منتھن کا وہ مقام ہے جہاں غضنفر نے کردار و واقعات کے حدود سے بھی آگے جانے کی کوشش کی ہے اور خاصے کامیاب بھی رہے ہیں۔

در اصل ہوتا یہ ہے کہ کہانی کے تمام کردار اپنا اپنا رول ادا کر چکے ہوتے ہیں اصول اور تعریف کے لحاظ سے کہانی یہیں ختم ہو جانی چاہیے، مگر ہوتی نہیں۔ پلاٹ کے حوالے سے یہ لازمی ہے کہ تصادم یعنی Resolution, Conflict یعنی تحلیل میں تمام اہم کردار موجود ہیں اور تصادم اور تحلیل میں باقاعدہ اور باضابطہ اور بالواسطہ اپنا اپنا رول ادا کریں۔ اس مقام پر "وش منتھن" ناول سے تعریفی شرائط پورا کرتا ہوا (جزوی طور پر) نظر آتا ہے۔ ہوتا یہ ہے وہ ناول میں متعدد چھوٹی چھوٹی گتھیاں

الجھاؤ پیدا کرتی رہتی ہیں اسے انگریزی میں Noument کہتے ہیں اردو میں اسے گرہ بندی کہہ سکتے ہیں۔ یہ چھوٹی چھوٹی گرہ بندیاں ناول اصل گرہ بندی میں معاون ہوتی ہیں۔ ناول کی اصل گرہ (Major knot کی گرہ کشائی)(Denoument) پر ہی پلاٹ اختتام پذیر ہوجاتا ہے۔ وش منتھن کے اختتامی حصے میں پلاٹ کے ساتھ زبرست تجربہ کیا گیا ہے۔ اصل گرہ بندی (Noument of major knot) اور گرہ کشائی (Denoument) میں نے تو بٹو ہے، نہ تو بٹو کا باپ حوالدار لڈن علی خاں ہے۔ حتیٰ کہ کوئی منفی کردار بھی موجود نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وش منتھن کے اولین واقعات تو محض ٹریلر ہیں، اصل کہانی تو ''وش منتھن'' اور اس کے بعد کے واقعات پر مشتمل ہے۔

میں چوں کہ افسانے کا خلاصہ یعنی Plot summary دینے کے قائل نہیں اس لیے صرف موٹی موٹی باتوں کا تذکرہ کروں گا ''وش منتھن'' میں متعصب ذہنوں کی عکاسی اور ان کی لامحدود تہذیبی صلاحیتوں یا بیان نہایت ہی ڈرامائی انداز اور تخلیقی زبان میں کیا گیا ہے۔ لفظ ڈرامائی کو اس جگہ منفی انداز میں نہ لیا جائے اگر ڈرامائی انداز کہانی کی تخلیقی قوت میں اضافے کا سبب ہو تو اس کا خیر مقدم کیا جانا چاہیے۔

متعصب ذہن میں یہ بات گھر کر گئی ہے کہ اقلیتوں نے امرت پی لیا ہے اور دوب کی طرح کٹ کٹ کر از سرِ نو نمو پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اس صورت حال سے نمٹنے کے لیے ایک پکی اسکیم بنائی جاتی ہے اور اس اسکیم پر مرحلے وار عمل درآمد کرنے کے طریقے ڈھونڈے جاتے ہیں۔ بٹو اور اس کا باپ لڈن علی خاں وش منتھن کو ڈرامے کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ غضنفر کا کمال یہ ہے کہ اس مقام پر بٹو اور اس کا باپ قارئین کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ایسے قارئین جن کے ہاتھ شرپسند فسادیوں کے خفیہ پمفلٹ لگ جائیں مگر وہ کچھ کر نہ سکیں، بٹو اور اس کے باپ کی طرح، اسکیم سامنے ہے

اور وہ بے بس ہیں، کشت وخون میں لتھڑے سینما کے تماشائی کی طرح جو سینما دیکھنے پر مجبور ہیں کیوں کہ باہر نکلنے کا دروازہ بند ہو چکا ہے۔

اسکیم کی تشکیل کے بعد اسکیم پر مرحلے وار عمل درآمدگی کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ گجرات کے دنگوں کی منظر کشی بھی اس مرحلے وار انداز میں کی گئی ہے اور غضنفر کی نظروں میں ایسے منظم دنگے بغیر کسی فول پروف اسکیم کے ظہور پذیر نہیں ہو سکتے۔ اس موقع پر بھی ہنو، اس کا باپ، کہانی کے ابتدائی حصے کے منفی کردار، کوئی بھی موجود نہیں۔ کہانی کا کینوس اپنے تجسیماتی حدود کو توڑتا ہوا بین الاقوامی تناظر اختیار کر لیتا ہے۔ ہنو اور اس کا باپ ٹیلی ویژن کے پردوں پر کشت وخون کے مناظر کو دیکھتے ہیں ہمارے اور آپ کی طرح۔ اس جگہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کہیں ہم تو ہنو یا اس کے باپ تو نہیں؟ ہماری حیثیت بھی تو خاموش اور عملی طور پر مکمل مفلوج تماشائی کی ہی ہے۔

پلاٹ کے ساتھ یہ ایک کامیاب تجربہ ہے تاہم یہ تجربہ ہیئتی اعتبار سے وش منتھن کو ناول نہیں بناتا۔ یہ تجربہ تو افسانے کے ساتھ بھی ممکن ہے۔

لب لباب یہ کہ ''وش منتھن'' ہیئت، مواد اور تجربے کی بنا پر ایک کامیاب ادب پارہ ہے۔

اس کا محاکمہ جاری رہنا چاہیے۔

●●●

باغ کا دروازہ: دروازے کی کلید

دو پنچھی لازم و ملزوم کی حیثیت سے ایک ہی درخت پر بیٹھے ہیں ایک پھل کھا رہا ہے دوسرا مشاہدے میں مصروف ہے۔
پہلا پنچھی ہماری ذاتی شخصیت کی نمائندگی کر رہا ہے، جو دنیاوی غم و خوشی سے ماورا نہیں، دوسرا پنچھی ہماری کائناتی شخصیت کا مظہر ہے جس کی حیثیت ایک خاموش مشاہد کی ہے۔

(منڈک اپنیشد یا منڈک کوپنشد)

علامتیں ہماری زندگی کے عمق کی نمائندگی کرتی ہیں، کبھی کہانیوں کے ذریعے تو کبھی نقش، ہاؤ بھاؤ یا صوتی اظہار کے ذریعے۔ یہ ایک بین الثقافتی مظہر ہے جو چھوٹی چھوٹی باتوں کے حوالے سے ایک اعلیٰ نظام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ نقش علامت کا خالق نہیں بلکہ یہ تو علامت ہے جو نقش کو معنی کا جامہ پہناتی ہے۔ بات ظاہر ہے علامت کی حیثیت اشاریاتی ہے۔ علامتیں اشارہ کرتی ہیں اظہار نہیں کرتیں۔ علامتیں ظاہری دنیا کے حدود کو توڑتے ہوئے ایک کائناتی وحدت کی تلاش کرتی ہیں۔
علامت معنیاتی وحدت کی متحمل نہیں ہو سکتی، ایسی صورت میں اس کی حیثیت معلومات محض (Simple information) کی ہو جائے گی۔
یہ لازم نہیں کہ ایک علامت کی ایک ہی تشریح ہو۔ مختلف تشریحیں ایک

دوسرے کو رد نہیں کرتیں بلکہ تقویت عطا کرتی ہیں۔ ہر شخص اپنے فہم و ادراک کی سطح کے حساب سے علامتوں کے ممکنہ معنیاتی اصل تک رسائی حاصل کرتا ہے۔

تاہم فکشن کے حوالے سے بعض فکشن نگار مختلف علامتوں کا استعمال تو کرتے ہی ہیں، فکشن میں ہی علامتوں کی کلید بھی فراہم کر دیتے ہیں۔ اگر کوئی باشعور قاری اس کلید کو دریافت کر لے اور کلید اور علامتوں کے مابین ایک منطقی ربط بھی ڈھونڈ نکالے تو ایسے میں بعض علامتیں معروضی حیثیت کی حامل ہو سکتی ہیں۔ ذکر آ گے ہے۔ فکشن کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ مخصوص فکشن کے سیاق و سباق میں علامتیں لغوی معنی سے ماورا ہو جاتی ہیں اور مختلف معنی اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ تغیر فکشن کے اندر ہی ہوتا ہے جس کا اطلاق دوسرے فکشن سے نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کسی فکشن میں اگر لاٹھی کسی زہریلے کو مارنے میں استعمال ہو تو یہ حفاظت کی علامت ہوگی۔ اگر کسی زمین دار کے کارندے کے ہاتھ میں ہو تو استحصال کی علامت لغوی معنوں میں دونوں صورتوں میں یہ ایک لمبا ٹکڑا ہے بانس یا لکڑی کا ہے ہاتھ جسے پکڑا جا سکے اور زدوکوب کے لیے استعمال کیا جا سکے۔

فکشن نگار اپنی بات کو براہ راست نہیں کہتا۔ تاہم وہ اپنے اور قارئین کے مابین ایک مواصلاتی نظام (Comunication System) کا متمنی ضرور ہوتا ہے۔ ترسیل کے لیے وہ مختلف ذرائع کا استعمال کرتا ہے جنھیں آپ فکشن کے عناصر کہہ سکتے ہیں۔ اپنے ترسیلی مقاصد کے حصول کے لیے فکشن نگار کردار، پلاٹ، ماحول و مقام، مکالمات، علامات، امیجری وغیرہ کا استعمال کرتا ہے۔

طارق چھتاری نے اپنے فکشن ''باغ کا دروازہ'' میں کچھ ایسا ہی کیا ہے۔ تاہم زبردست انحراف تو یہ ہے کہ علامتیں فکشن کے عنصر کی حیثیت سے تو موجود و مستعمل ہیں ہی دیگر عناصر مثلاً کردار، پلاٹ، ماحول و مقام وغیرہ کی حیثیت بھی علامتی ہے۔

مفصل تذکرہ آگے آئے گا۔

''باغ کا دروازہ'' ایک فریم بیانیہ ہے جس کی نوعیت ایک ساختیے (Moduler) کی ہے۔یعنی یہ بہ یک وقت یہ ایک Frame Narrative جس کی ساخت Moduler ہے۔ایک فریم کے اندر کئی کہانیاں شانہ بہ شانہ متوازی چلتی ہیں۔یہ تمام کہانیاں علاحدہ شناخت بھی رکھتی ہیں اور باہم مربوط بھی ہیں۔کہانی بہت طویل نہیں اس لیے اسے ناول تو کہا جا سکتا تاہم ہیئت اور ساخت کے اعتبار سے اسے افسانہ ماننے میں تامل ہے''باغ کا دروازہ'' میں شروع سے آخر تک وحدت تاثر قائم نہیں رہتی۔متعدد واقعات ہیں،متعدد کردار ہیں۔مواد اور طریقۂ کار کے اعتبار سے بھی''باغ کا دروازہ'' ایک ناولٹ ہی قرار پائے گا۔فرانسیسی ادب کے کلاسیکی نقادوں نے فکشن کو کبھی Nouvelle کہا تو کبھی Roman کہا تو کبھی Conte کہا۔انگریزی میں Roman کو ناول کہا گیا اور Nouvelle کو Conte-Novelete کی مماثل اصطلاح کی تلاش میں کافی افراتفری مچی۔Edgor Allan Poe نے اسے Tale کہا جو مقبول نہ ہو سکا۔Brander Nathews کی اصطلاح Short Story کو قبولیت کا شرف حاصل ہوا۔

بات ظاہر ہے، ہر مختصر فکشن افسانہ نہیں ہو سکتا۔انگریزی کے نقاد پروفیسر بالڈون نے Boccaccio تقریباً سو کہانیوں کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ صرف جی ہاں صرف دو کہانیاں ہی Short-Story کی تعریف پر کھری اتریں گی۔

''باغ کا دروازہ'' بھی اپنی پیچیدہ اور مرکب ساخت کی بنا پر ناولٹ ہی کہلائے گا،افسانہ نہیں۔یہ کثیر الاقساط بھی ہے اور اس میں تاثر کا انتشار بھی ہے۔''باغ کا دروازہ'' میں ہیئت،مواد اور طریقۂ کار کے حوالے سے جو پیچیدگی اور کثیر الجہتی پائی جاتی ہے افسانے اس کے متحمل نہیں ہو سکتے۔بظاہر بات سیدھی اور

سپاٹ انداز میں شروع ہوتی ہے۔

نوروز نام کا ایک لڑکا اپنی دادی سے وہی کہانی سن رہا ہے جو میں نے بھی سنی ہے اور آپ نے بھی سنی ہوگی۔ ایک باغ ہے جسے کوئی دیو اجاڑ جاتا ہے۔ یہ واقعہ رات میں ہوتا ہے۔ پہرے دار کو عین اسی وقت نیند آجاتی ہے جب دیو کے آنے کا وقت ہوتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

لیکن یہ باغ کوئی عام باغ نہیں، درون کہانی راوی یعنی نوروز کی دادی خود کہتی ہے:

''ہاں میرے لال یہ ہمارے شہر کی بھی داستان ہے اور ان شہروں کی بھی داستان ہے جو ہم نے نہیں دیکھے ہیں۔''

نوروز خود کہتا ہے:

''..... یہ کہانی کہاں ہے یہ تو ہمارے ہی شہر کے باغ کا قصہ ہے۔''

یہ دونوں جملے کافی معنی خیز ہیں۔ ایک کہانی کہی جارہی ہے۔ کہنے والا اور سننے والا دونوں متفق ہیں کہ یہ کہانی نہیں حقیقت ہے، ایسی حقیقت جس کی حیثیت آفاقی ہے۔ تبھی تو کہانی سنانے والی نوروز کی دادی کہتی ہے۔

''یہ .... ان شہروں کی بھی (داستان ہے) جو ہم نے نہیں دیکھے ہیں۔''

بات ظاہر ہے۔ فکشن کا ماحول و مقام باغ ہے۔ تاہم یہ واحد باغ نہیں فکشن میں جا بجا باغ لگائے جاتے ہیں۔

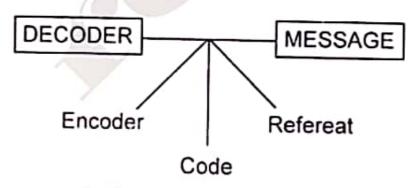
ایک باغ تو دادی کی کہانی میں ہے۔ پھر وہی باغ اس شہر کا باغ بن جاتا ہے جہاں نوروز اور اس کی دادی رہتی ہے اور یہ باغ ان تمام شہروں میں بھی پایا جاتا ہے جسے نوروز یا اس کی دادی نے نہیں دیکھا ہے۔

آخر طارق چھتاری باغ کے ذریعے کہنا کیا چاہ رہے ہیں؟ فکشن کے شروع

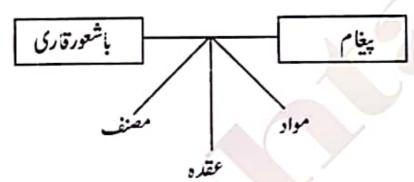
میں نوروز کہتا ہے:

"یہ باغ نہیں مختلف پھولوں سے بنی شہزادہ گلریز کی گیند ہے۔"

طارق نے باغ کو مختلف طریقوں سے منکشف کرنے کی کوشش کی ہے تاہم یہ تمام کوششیں عقدے کی شکل میں ہیں۔ یہ کام قاری کا ہے کہ وہ عقدہ کشائی کیسے کرتا ہے۔

عقدہ اور عقدہ کشائی کے حوالے سے Gakabson کی خوب ماڈل پیش کیا ہے Rifferterre کے مطابق عقدہ اور عقدہ کشائی ادبی مواصلات کے لازمی حصے ہیں ہر ادبی متن اپنے آپ میں ایک عقدہ ہوتا ہے۔ اس کے عقدے کی شکل میں ہونا ہی اس کے ادبی پن Literariness کی شناخت ہے۔ ماڈل کچھ یوں ہے۔

Encoder مصنف ہے جس نے عقدے کی شکل میں اپنے پیغام کو Referent یعنی متن کے مواد میں مخفی کر رکھا ہے۔ اگر قاری باشعور ہے تو وہ Referent کے حوالے سے عقدے کو حل کر لے گا۔

غالباً یہ بتانے میں کوئی حرج نہیں ہے کہ یہ ماڈل میں نے Riffarterre کے مضمون Lateriness and significance سے لیا ہے۔ حالانکہ Riffarterre نشانیات کا ماہر ہے تاہم اگر فکشن میں علامتوں اور اشاروں سے کام لیا گیا ہے تو اس ماڈل کی اطلاقی حیثیت کو قبول کرنے میں چنداں مضائقہ نہیں۔ اردو

میں ماڈل کچھ یوں ہوگا:

حالانکہ Refesent نشانیات یعنی Semiotic کی اصطلاح ہے موجودہ تناظر میں سہل ترین انداز میں اسے فکشن کے مواد کے مماثل سمجھا جا سکتا ہے۔

مذکورہ ماڈل کو اگر لفظوں میں بیان کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ:

''مصنف اپنی بات کو فکشن کے مواد میں عقدے کی شکل میں مخفی رکھتا ہے اور با
شعور قاری مواد کے حوالے سے پیغام تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔''

اگر اس مفروضے میں اضافہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ باشعور مصنف متن میں ایسی کلید چھوڑ دیتا ہے جس کے ذریعے باشعور قاری متن کے عقدے کو حل کر سکتا ہے اور اس کی رسائی متن کی اصل تک ہو سکتی ہے۔

باغ کے ہی حوالے کو لیا جائے۔ باغ یا تو ہر جگہ موجود ہے یا اسے تواتر کے ساتھ لگایا جا رہا ہے۔ ایک باغ فریم کے اندر جو کہانی ہے (جسے دادی اماں سنا رہی ہیں) اس میں بھی موجود ہے۔ ایک باغ اس شہر میں موجود ہے جس میں نوروز اپنی دادی کے ساتھ رہتا ہے۔ پھر دادی کے قول کے مطابق ایسے باغ تمام شہروں میں موجود ہیں۔ فریم کے اندر کی کہانی کا کردار گلریز جب شہزادی کے ساتھ اپنی گرہستی جما لیتا ہے تب:

''دونوں نے ایک دوسرے سے بے پناہ محبت کی اور ایک باغ لگایا۔''

جب نٹ اور نٹنی کرتب دکھاتے ہوئے مر جاتے ہیں تب:

شہزادی گلشن آرا نے حکم نامہ جاری کیا کہ یہاں ایک ایسا باغ لگایا جائے جس میں دنیا بھر کے نایاب و نادر پھول ہوں، طرح طرح کے پھل اور بے شمار خوبصورت درخت ہوں۔ باغ کی چہار دیواری ایسی ہو کہ جس میں ہزار دروازے ہوں اور سارے دروازے سبھی کے لیے کھلے رہیں۔ آخر یہ باغ ہے کیا چیز؟ یہ باغ ہی فکشن کا اہم ترین کردار ہے۔ افسانے کے عناصر کے اعتبار سے تو باغ کی حیثیت Setting یعنی ماحول و مقام کی ہے تاہم یہ ایک خاموش کردار ہے اور فکشن کے کلیدی مدوجزر اس باغ کے اندر وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ سوال تو پھر بھی باقی رہ جاتا ہے کہ آیا یہ باغ ہے کیا چیز؟ کیا طارق نے فکشن کے متن میں ایسی کلید مخفی رکھ کر چھوڑی ہے جسے دریافت کیا جا سکتا ہے؟ کوشش کرنے میں کیا حرج ہے۔

فکشن کی شروعاتی حصے میں تو باغ جھلک یعنی Trailler کی شکل میں آتا ہے یہ باغ اپنے شباب پر تب پہنچتا ہے جب نٹ اور نٹنی کی موت کے بعد لگایا جاتا ہے۔ باغ کا ارتقائی تسلسل کچھ یوں ہے:

"سب سے پہلے تمر ہندی، برگد، پیپل اور املتاس کے درخت لگائے گئے۔"

"پھر درمیانی روشیں مولسری، آبنوس اور صنوبر کے درختوں سے آراستہ کی گئیں۔"

"لوگ مختلف ممالک سے آتے اور نایاب قسم کے پودے لاتے۔"

"پچھوا نے والے کوہ قاف عبور کر کے آئے۔"

"تو کچھ سمندر کے راستے آئے۔"

"اب گل داؤدی گل رعنا اور گل آفتاب کے ساتھ کرسمس ٹری، پام کے درخت اور منی پلانٹ کی بیلیں بھی اس چمن زار میں دکھائی دینے لگی تھیں۔"

برگد، پیپل اور املتاس خالصتاً ہندوستانی درخت ہیں۔

مولسری، آبنوس اور صنوبر وسطی ایشیائی ممالک کے درخت ہیں گل داؤدی، گل رعنا اور گل آفتاب ایرانی الاصل پودے ہیں کرسمس ٹری، پام ٹری، منی پلانٹ وغیرہ یوروپی پودے یا درخت ہیں کچھ لوگ کوہ قاف عبور کر کے آئے۔ کچھ لوگ سمندر کے پار سے آئے۔

اب یہ عام قاری بھی کہہ اٹھے گا ارے یہ باغ تو ہندوستان ہے اور یہاں وسطی ایشیا سے لے کر یورپ تک سے لوگ آئے۔ طارق نے اس بات کا خاص دھیان رکھا ہے درختوں اور پودوں کے نام سے بھی ان کے اصل خطے کی نشان دہی ہو جائے۔ برگد، پیپل اور املتاس ہندوستانی الفاظ ہیں گل رعنا، گل داؤدی وغیرہ فارسی کے الفاظ ہیں پام۔ منی، کرسمس وغیرہ انگریزی کے الفاظ ہیں۔ اگر طارق ''تمر ہندی'' کی جگہ ''املی'' کا ستعمال کرتے تو بہتر ہوتا۔ کیوں کہ تمر ہندی یا ثمر ہندی تو عربی کے الفاظ ہیں اور اگر طارق ڈکشن کے ذریعے علاقائی شناخت قائم کر رہے ہوں تو ''تمر ہندی'' پیوند کی طرح معلوم ہوتا ہے۔

یہ باغ دراصل ''کثرت میں وحدت'' کا اشاریہ ہے اور ہندوستان کے مخلوط کلچر کی نمائندگی کرتا ہے۔ ہندوستان اپنے آپ میں ایک بڑا باغ ہے اور اپنی Miniature کی شکل میں یہ ہر شہر، ہر گاؤں میں موجود ہے۔

فکشن کا اصل باغ تو ہندوستان ہے اور اس باغ کی روح ''کثرت میں وحدت'' ہے۔

کثرت میں وحدت کو طارق نے مختلف شیڈز میں پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''یہ باغ نہیں مختلف پھولوں سے بنی شہزادہ گلریز کی گیند ہے۔''

دیو گلریز کو سات بال دیتا ہے۔ جب گلریز پہلی مرتبہ پھول پھینکتا ہے تو سبز گھوڑے پر سوار سبز جوڑے میں ملبوس ہوتا ہے، دوسرے دن گھوڑے کا رنگ سرخ اور

جوڑے کا رنگ بھی سرخ ہوتا ہے۔ ساتویں روز جب پکڑا جاتا ہے تو گھوڑے اور جوڑے کا رنگ سفید ہوتا ہے۔ یہاں بھی ''کثرت میں وحدت'' کا اشارہ ہے تاہم طارق نے کلید فراہم کردی ہے۔ دھنک کے ساتھ رنگ ہوتے ہیں جو اپنی مخلوط صورت میں سفید ہوجاتا ہے۔ طارق نے دو ہی رنگوں کا تذکرہ کیا ہے، سبز جو اسلامی رنگ مانا جاتا ہے سرخ جو پوجا میں کثرت سے استعمال کیا جاتا ہے۔ دھنک (Vibgyor) کے بقیہ رنگ مفید مطلب نہیں۔

اس مخلوط ثقافت کو آج کی حالت میں جو خطرات درپیش ہیں اس کا ذکر بھی طارق نے بخوبی کیا ہے۔ باغ کو مخصوص لوگوں کے لیے ریزرو کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ یہ صورت فرقہ پرستی کے شیڈز کا ملاحظہ فرمائیں:

چبوترے پر کھڑا شخص پھر بولا۔

''کیوں کہ ہر نیا پودا پرانے پودے کو غارت کر دیتا ہے۔ چہار دیواری کے باہر سے لائے ہوئے پودے کو باغ کی فضا آلود کرنے کی اجازت نہیں دی جائے گی۔''

''باہر سے کسی کو آنے کی اجازت نہیں دی جائے گی۔''

''جو باہر سے آچکے ہوں؟''

''جہاں مولسری اور صنوبر کے شجر تھے وہاں ببول کی کانٹے دار جھاڑیاں اُگ آئی ہیں۔''

''کوٹھی کی بلند محراب کی طرف گردن اٹھائی تو اندھیرے میں ڈوبے آسمان کا عکس نظر آیا۔ محراب ٹوٹ کر گر چکی تھی اور ستون سرنگوں تھے۔''

(غالباً اس فکشن کو ۶ دسمبر ۱۹۹۲ کے بعد لکھا گیا ہے)

''وہاں سے گلِ رعنا گل جعفری اور گل سوسن کے پودے اکھاڑ دیے گئے تھے۔

وہاں کیتکی اور ناگ پھنی کے پودے قطاروں میں لگے ہوئے تھے۔"

جب ملک کی وحدت پارہ پارہ ہوتی ہے تو لوگ مشترکہ دشمنوں کو بھی نہیں دیکھتے۔

"کیوڑے کی جھاڑیوں سے ایک سانپ نکلا.........

کچھ لوگ بلم بھالے لے کر دوڑے سانپ کو مارنے کے بجائے گل شب افروز کے پودوں کے جڑ سے اکھاڑنے لگے۔"

آخر اس صورت حال کا مواد کیا ہے؟

بات ظاہر ہے، پہلے تو علاج صرف بیداری تھی۔یعنی جاگتے رہو، انگلی کاٹی، مرچ ڈالی اور بیداری حاصل کرلی۔آج حالات پیچیدہ ہیں اور مسائل مزید پیچیدہ ہیں۔حل آسان نہیں۔تاہم طارق نے حل پیش کیا ہے اور بخوبی پیش کیا ہے۔

نوروز کے ذریعے طارق نے باغ کے اجڑنے کی دو وجہوں کی نشان دہی کی ہے:

(1) نئے پودوں کی آمد پر بندش۔

(2) نئے پھولوں کا نہ کھلنا اور نئے پھلوں کا نہ پھلنا۔

آغاز سے طارق نے نیم داستانی نیم طلسماتی انداز بیان کو اپنایا ہے۔وہ حل بھی اس انداز میں پیش کرتے ہیں۔

ہر خاص و عام کو اطلاع دی گئی کہ وہ باغ کے باہر پہنچیں۔سینی میں چاندی کے ورق میں لپٹا ایک ایک بیڑا رکھا گیا۔طارق تھال کا بھی استعمال کر سکتے تھے مگر سینی کا استعمال کیا ہے وہ پانی کا بھی استعمال کر سکتے تھے بیڑا لکھا۔مشرقی ضمیات میں پان کی زبردست اہمیت ہے۔نہ صرف ہندوستان میں بلکہ سری لنکا اور فل پائن میں بھی۔گنیش جی نے متبرک الفاظ یا پوتر منتر کے اُچارن کے پہلے کتھا لگا پان کھایا تھا اور یہ پان سینی یعنی تھال میں ہی رکھا ہوا تھا۔سری لنکا میں پان کو ناگ لوک سے آیا بتاتے ہیں، اور

اسے ناگ دلی بھی کہتے ہیں۔ یہ ناگ راج مچلند کی چتا سے پیدا ہوا۔ بھگوان بدھ سے متعلق جاتک کتھاؤں میں بھی پان کا ذکر تواتر سے آیا ہے۔ فلی پائین میں پان دل کی نشانی سمجھا جاتا ہے۔ شاستروں میں پان کے تیرہ خواص بتائے گئے ہیں جن میں فکشن یعنی ''باغ کا دروازہ'' کے اعتبار سے چار مفید مطلب ہیں:

(1) یہ سانسوں کو خوش بودار بناتا ہے۔

(2) یہ منہ کی آرائش ہے۔

(3) یہ کثافتوں کو دور کرتا ہے۔

(4) یہ محبت کی لو کو روشن اور روشن لو کو مزید روشن کرتا ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے یہ ذکر ضروری ہے کہ کامیاب فکشن نگار علامت نگاری میں اشاریت (Symbolism) اور اشاریات (Symbology) دونوں سے استفادہ کرتا ہے۔ انھیں علامیت اور علامیات بھی کہا جا سکتا تھا۔ مولوی عبدالحق نے اشاریت اور اشاریات کا ہی استعمال کیا ہے جنھیں قبول کر لینے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ تفصیل میں گئے بغیر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اشاریت یعنی Symbolism میں علامت کے معنی فکشن کے سیاق سباق میں مضمر رہتے ہیں یعنی فکشن کے باہر ان کے معنی بالکل علاحدہ ہوں گے کیوں کہ سیاق و سباق بدل جائے گا۔ اشاریات میں علامت کے معنی فکشن کے سیاق و سباق کے باہر بھی موجود رہ سکتے ہیں۔ درون فکشن سیاق و سباق علامت کے معنی کو مزید تقویت عطا کرتے ہیں۔ مثلاً ''باغ کا دروازہ'' کا پان۔ پان فکشن کے باہر بھی پوت اور شبھ ہے اور فکشن کے اندر بھی۔ اشاریات ایک آزاد علومیہ (Discipline) ہے جو مغربی ممالک میں کافی مقبول Dan Brown نے تو اشاریات پر مبنی Davinci Code کے نام سے ایک ناول لکھ مارا جو آج تک بیسٹ سیلر کی فہرست میں شامل ہے۔

طارق نے ''باغ کا دروازہ'' میں علامتوں کا بھرپور اور کامیاب استعمال کیا ہی ہے اور اپنے ان کارہائے نمایاں میں اشاریت (Symbolism) اور اشاریات (Symbology) دونوں چابک دستی سے برتا ہے۔

بہر حال بات ہو رہی تھی نجات دہندہ کی۔ داستانی انداز کا یہ نجات دہندہ ایک سن رسیدہ شخص اور یہ اس وقت نمودار ہوتا ہے جب لوگ امید کا دامن تقریباً چھوڑ چکے ہوتے ہیں۔ یہ سن رسیدہ شخص پہلے بھی آچکا ہوتا ہے۔ تاہم پہلے اسی نے ناامیدی کا اظہار کیا تھا کہ اب ''شیشی اور چاقو کارآمد نہیں رہے'' شیشی اور چاقو اشاریت (Symbolism) کے حوالے سے بیداری کی علامت ہیں یعنی ایک مخصوص سیاق وسباق میں۔ جب سن رسیدہ شخص دوبارہ نمودار ہوتا ہے تو تازہ دم، پرعزم اور پرامید ہے۔ وہ کہتا ہے:

''آپ سے دست بستہ گذارش ہے کہ سب اپنی اپنی مٹھیاں کھول دیں۔''

مٹھی یہاں اشاریات (Symbology) کے حوالے سے غصے اور بند ذہن کی علامت ہے۔ غصے کی حالت میں مٹھیاں بھنچ جاتی ہیں۔ یہ اشارے فکشن کے سیاق وسباق کے باہر بھی مفید مطلب ہیں۔

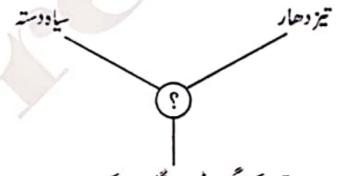
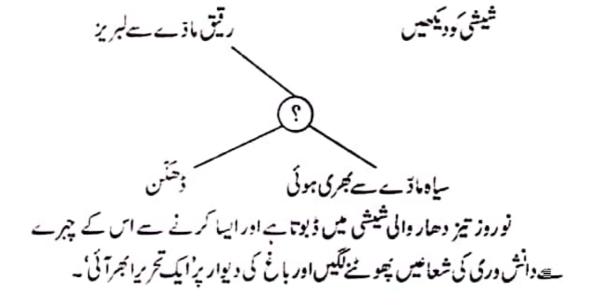
جب شیشی اور چاقو کارآمد نہیں رہے تو اس صورت حال کا مداوا کیا ہے؟ سن رسید شخص نے اپنے جھولے سے ''سیاہ دستے اور تیز دھار'' والی کوئی شئے نکال کر نوروز کے ہاتھ میں تھما دی۔ واضح رہے کہ ''سیاہ دستہ'' اور تیز دھار والی شئے تو پہلے چاقو تھی اور نوروز اسے اب بھی چاقو ہی سمجھتا ہے۔ ''شاید چاقو ہے'' لیک....... شیشی؟

لیجیے صاحب شیشی بھی حاضر ہوگئی۔

بوڑھے نے پھر جھولی میں ہاتھ ڈال دیا اور ایک شیشی نکال کر نوروز کو دی ساتھ ہی بوڑھے دونوں چیزوں کے صحیح استعمال کی تاکید بھی کی۔ نہ تو تیز دھار والی شئے چاقو

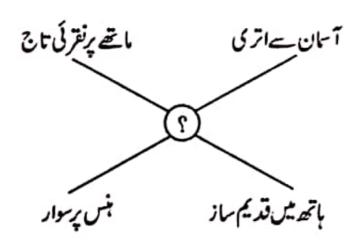
ہے اور نہ ہی مذکورہ شیشی مرچوں والی شیشی ہے۔ آخر دونوں چیزیں ہیں کیا؟

میں نے اس عقدے کو حل کرنے کے لیے ایک طریقہ سوچا ہے۔ تاہم ایجاد کا دعویٰ نہیں۔ ذی شعور اور کامیاب فکشن نگار بہت سوچ سمجھ کر علامتوں کا استعمال کرتا ہے اور اکثر ایک واضح اور معین معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اگر شئے کا نام نہیں دیا صرف خصوصیات اور کیفیات بیان کر دیے تو صرف ان کی بنیاد پر شئے کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ ملاحظہ ہو:

علامتوں کو Satellite کی طرح رکھیں اور ایک مرکزی دائرے کو خالی رکھیں۔ مثلاً تیز دھار والی شئے۔ اس کی خصوصیات اور کیفیات کو علاحدہ علاحدہ تحریر کریں (بالکل Datellites کی طرح)

نوروز تیز دھار والی شیشی میں ڈبوتا ہے اور ایسا کرنے سے اس کے چہرے سے دانش وری کی شعاعیں پھوٹنے لگیں اور باغ کی دیوار پر ایک تحریر ابھر آئی'۔

ذہن فوراً قلم، دوات اور تحریر کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ یعنی سیاہ دستے اور تیز دھار والی شئے قلم کیوں کہ اسے انگوٹھے اور دو انگلیوں کے درمیان پکڑا جاتا ہے۔ شیشی مرچوں کی شیشی نہیں بلکہ دوات ہے اور اس دوات میں سیاہ اور رقیق مادہ روشنائی ہے صورت حال کچھ یوں ابھرتی ہے۔

قلم + دوات + روشنائی = تحریر

بات تو اشاروں میں ہے تاہم ایک ذرا سی کوشش سے بالکل واضح ہو جاتی ہے۔ طارق سے ایک شکایت ہے۔ قارئین سے اس قدر ذہنی جمناسٹک کی امید نہیں کرنی چاہیے۔ وہ قلم کے لیے ''تیز دھار'' کے بجائے ''تیز نوک'' کا استعمال کرتے تو بہت تھا۔ بہر حال انھوں نے عقدے کی کلید تو متن میں ڈال ہی دی۔

فکشن کے آخر میں ایک اور علامت ہے ایک شہزادی جو آسمان سے اترتی ہے وہ کون ہے؟ چلیے ایک مرتبہ پھر نقشے کا سہارا لیں۔

ارے یہ تو تعلیم کی سرسوتی ہے! وہ ہنس پر سوار رہتی ہے، ہاتھ میں قدیم ساز دینا ہے چوں کہ آسمان سے اترتی ہے اور ماتھے پر نقرئی تاج ہے اس لیے وہ دیوی ہے۔

اب صورت حال کچھ یوں ہے۔
قلم + دوات + سرسوتی = تحریر اور دانش وری۔
یعنی اگر ''کثرت میں وحدت'' کو کوئی خطرہ ہے تو اس خطرے کا مقابلہ تعلیم اور دانش مندی سے ہی کیا جا سکتا ہے۔ آخر میں صرف ایک سوال باقی رہ جاتا ہے۔
آخر نوروز کون ہے؟
نوروز کبھی دادی اماں سے کہانی سنتا ہے تو کبھی ''کثرت میں وحدت'' پر حملوں کا مشاہد ہے اور اخیر میں نجات دہندہ کا ہم راز ہے۔ دراصل نوروز تاریخ بھی ہے اور تاریخ میں شامل تاریخ کا مشاہد بھی۔ وہ تاریخی تسلسل کا اشاریہ بھی ہے اور ایک روشن صبح کا ضامن بھی۔

History itself is a solution its blunders

رات کتنی ہی تاریک کیوں نہ ہو صبح ضرور ہوتی ہے۔
باغ کا دروازہ ایک خوش آئند اشاریے پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔

●●●

لاہور کا ایک واقعہ

(حقانیت، تاریخیت اور التوائے عدم یقین)

مصر کی اساطیری کہانیوں میں ایک واقعہ ہورس کی آنکھ کا ہے۔ اسے وضات بھی کہتے ہیں یعنی ''مکمل اکائی'' ہورس فلکی خدا ہے' جس کی ایک آنکھ چاند ہے اور دوسری آنکھ سورج۔ ایک زبردست معرکے میں ہورس کی ایک یا دونوں آنکھیں زخمی ہو جاتی ہیں۔ ہورس سیتھ کے خصیوں کو زخمی کر دیتا ہے اور سیتھ ہورس کے چاند کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔ قدیم مصری باشندے اس واقعے سے چاند گرہن اور قمری گردش کو جوڑتے تھے۔ چاند کا خدا تھوت چاند کے ٹکڑوں کو ڈھونڈ کر آنکھ کو از سر نو مکمل کر دیتا ہے۔

ضمیات میں مافوق الفطرت واقعات کی کثرت ہے خواہ ان کا تعلق دنیا کے کسی بھی خطے سے ہو۔ آج تک کسی نے اساطیری کہانیوں کو کبھی بھی سچائی کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش نہیں کی۔ غالبًا اس کے متعلق سوچا بھی نہیں گیا۔ Myth and Reality ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ٹھیک اسی طرح Fact an Fiction ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ اردو میں بھی تقریباً یہی صورت حال ہے۔ اساطیری کہانیاں تعبیر و نقد سے ماورئی سمجھی جاتی ہے۔ انھیں تنقیدی موشگافیوں اور تعبیری جراحی کا شکار نہیں بننا پڑتا۔ اسطور فی نفسہ اسطور ہیں۔ افسانوں کو یہ تحفظ میسر نہیں۔

فکشن یا افسانے کو اپنے تخلیقی سفر میں متعدد رکاوٹیں درپیش رہتی ہیں۔ کبھی اسے حقیقی زندگی سے موازنہ کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے تو کبھی اس کا سامنا التوائے عدم یقین سے ہوتا ہے۔ کہیں اس کا راستہ تاریخیت روکتی ہے تو کہیں اسے زمانی کسوٹی پر پرکھا جاتا ہے۔ دنیاوی حقائق کی تلوار تو ہمہ وقت اس کے سر پر لٹکی رہتی ہے۔ لب ولباب یہ کہ فکشن یا افسانے کو فی نفسہٖ قبول کرنے کا ادبی رواج نہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا مخصوص بہ افسانہ سچائیوں اور عقیدوں کی تلاش ممکن ہے؟ کیا مخصوص بہ تاریخ تحقیقی اصول کو افسانوں کے سلسلے میں نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ بطور خاص ان افسانوں میں جو تاریخی واقعات پر مبنی ہوں۔

نظریاتی سطح پر ان تمام امور پر گفتگو ممکن بھی ہے اور واقعتاً موجود بھی ہے۔

اہم ترین سوال یہ ہے کہ آیا ان نکات کو درون افسانہ مباحث کا موضوع بنایا جا سکتا ہے؟

''لاہور کا ایک واقعہ'' شمس الرحمان فاروقی کا وہ افسانہ ہے، جس میں مذکورہ نکات پر مکالمہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

غالباً یہ بتانا دلچسپی کا سبب بن سکتا ہے کہ اس نوع کے بیشتر مباحث کا اختتام 221B Bakers Street, London پر ہوتا ہے۔ یعنی مشہور افسانوی کردار شرلاک ہومز کی جائے قیام... کسی مشہور افسانے کے پس منظر میں فکشن کے حوالے سے سچائی، تاریخیت، منطق وغیرہ کے متعلق مفروضے پیش کرنا نسبتاً آسان ہے۔ کسی اطلاقی ضابطے کے پیش نظر ان نکات پر گفتگو کرنا مشکل ہے اور کسی ایسے افسانے کے ذریعے ان امور پر مکالمہ قائم کرنا، جو اپنے آپ میں تخلیقی فن پارہ ہو، نہایت ہی دقت طلب عمل ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے نہایت ہی دشوار گذار راستے کا انتخاب کیا ہے۔

مذکورہ افسانہ، افسانہ تو ہے ہی اس کے ساتھ ہی یہ ایک Metafiction اور ایک Frame Narrative بھی ہے۔ یہ Metafiction اس لیے ہے کہ یہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو خود کہانی کہہ رہا ہے۔ تاہم یہ فی نفسہ Metafiction نہیں۔ کیوں کہ Metafiction میں "کیا اور کیسے" پر تاکید ہوتی ہے جب کہ مذکورہ افسانے میں "کیوں" اور "کس لیے" پر زور ہے۔ اس اعتبار سے اسے ایک اطلاقی Metafiction کہا جا سکتا ہے۔ یہ Narrative Frame اس لیے ہے کہ اس میں افسانہ در افسانہ ہے۔ تاہم یہ ایک منفرد Frame Narrative ہے کیوں کہ اس کے Frame کو بھی اتنی اہمیت حاصل ہے جتنی کہ اصل افسانے کو۔ عام طور پر فریم کی وہ اہمیت نہیں ہوتی ہے جو کہ اصل افسانے کی ہوتی ہے۔ بہ ایں ہمہ الف لیلیٰ کے فریم کو کون یاد رکھتا ہے؟

"لاہور کا ایک واقعہ" ایک تخلیقی کاوش ہی نہیں ایک بامقصد اور ایک منفرد اطلاقی اعلان بھی ہے۔ یہ ایک منفرد فن پارہ ہے کیوں کہ اس کے مقصد کا تذکرہ تقریباً اعلانیہ انداز میں بیرون افسانہ کیا گیا ہے۔ جس افسانوی مجموعہ میں یہ شامل ہے، اصل مصنف لکھتا ہے:

> "...میں نے ایک خواب دیکھا اور جب میں جاگا تو وہ خواب غیر معمولی طور پر پوری تفصیل کے ساتھ میرے حافظے میں موجود تھا۔.....اس خواب کا انجام بھی ادھورا اور بے اصول ہے...اس کے لیے ایک انجام متصور کی پھر اس انجام میں آپ ہی آپ افسانے یعنی فکشن کی عینی نوعیت اور نظری تنقید سے متعلق کچھ باتیں آ گئیں۔"

مجموعے کے آغاز میں Susan Sontag کے حوالے سے لکھا ہے "Fiction and factuality are of course not opposed."

یعنی افسانہ اور حقیقت ایک دوسرے کی ضد نہیں۔

مذکورہ مجموعہ میں کل پانچ افسانے ہیں لیکن مفصل نظریاتی مباحث صرف ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں موجود ہیں۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجموعہ کے آغاز میں Susan Sontag کا موقف ہے۔ اس موقف کا اعادہ دیباچہ میں ہے اور وضاحت، اطلاقی وسعت اور نوعیت کے ساتھ لاہور کا ایک واقعہ میں موجود ہے۔

مذکورہ پس منظر لاہور کے ایک واقعہ کے ریطوریقائی تجزیہ کے لیے ایک معیاری اور مثالی ماحول عطا کرتا ہے۔ ریطوریقائی تجزیہ سے مراد Booth Wayne C کے Rhetoric of fiction کے اصول کا اطلاق ہے۔

Implied Author یعنی مصنف بالکنایہ فکشن کی ریطوریقا کا اہم جزو ہے تاہم یہ واحد جزو نہیں۔ یہ ایک دقت طلب نظریہ تو ہے لیکن ناقابل فہم اور اطلاق سے بالاتر نہیں۔ وہ Normative poetics کا طرف دار تھا۔ جسے اس نے Rhetoric of fiction کا نام دیا۔ شکاگو اسکول سے تعلق رکھنے والے وین بوتھ کے پیش روؤں نے کسی بھی فکشن کے تاریخی پس منظر، منشائے مصنف اور شان نزول کو بالکل ہی مسترد کر دیا تھا۔ لیکن بوتھ نے مصنف اور قاری کے مابین ایک مواصلاتی اور غیر صوتی مکالماتی نظام کی موجودگی اور اس کی اہمیت کو تسلیم کیا۔ بوتھ کے مواصلاتی اور مکالماتی نظام میں مصنف اور قاری درون متن موجود ہیں بیرون متن نہیں۔ یعنی قاری اور مصنف مرکوز و مخصوص بہ متن ہیں۔

بوتھ نے نظریاتی سطح پر تو خارج از متن نکات کو مسترد کر دیا تاہم عملی سطح پر وہ ایسا نہ کر سکا۔ اس نے تعبیر و تجزیہ کو داخل در متن مشاہدہ کا موضوع بنایا لیکن خود اپنی تعبیروں میں خارج از متن سے اس قدر استفادہ کیا کہ اسے علی الاعلان منشائے

مصنف کا طرف دار کہا جانے لگا۔

اس پس منظر میں اگر ''لاہور کا ایک واقعہ'' کو پرکھا جائے تو مصنف با لکنا یہ کا تصور تقریباً واضح ہوسکتا ہے۔ مذکورہ افسانہ کی تعبیر کا آغاز ہی دیباچے میں یعنی بیرون متن ہوتا ہے۔ جہاں اصل مصنف کہتا ہے کہ مذکورہ افسانہ کو حرف بہ حرف ایک خواب سے اخذ کیا گیا ہے۔ یعنی افسانہ کو حقیقت نہیں خواب سے تعبیر کیا جائے۔ درون متن افسانہ کا واحد متکلم راوی کہتا ہے۔

''واقعہ کے معنی حقیقت بھی ہیں خواب بھی اور موت بھی۔''

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس اعلان کو Perfix یعنی افسانے کے سابقے کے طور پر استعمال کیا جائے یا نہیں۔ واضح رہے کہ افسانے میں درون متن کہیں بھی واحد متکلم راوی یہ نہیں کہتا کہ افسانہ کے واقعات کا تعلق خواب سے ہے۔

Perfix یعنی سابقے کے حوالے سے Juan Herrero کے مضمون Fiction, Exclusion, Truth کے ایک حصے کو مقتبس کیا جا سکتا ہے۔ (اس مضمون کو Juan Herrero نے David Lewis کے مضمون Truth in fiction کی تشریح میں قلم بند کیا ہے:

> "All fictional characters must be seen as an abbreviation of a longer sentece containing the operator... For instance Sherlock Holmes lived at Bakers Street means: In Sherlock Holmes stories. Holmes lived at Bakers Street. This prefixed operator is tremendlously important."

تمام افسانوی کرداروں کو ایک طویل جملے کے مخفف کی شکل میں دیکھنا چاہیے،

جس میں سابقے کے طور پر ایک علامتی محرک موجود ہے، جیسے ''شرلاک ہومز بیکرس اسٹریٹ میں قیام پذیر ہے'' اسے ایک مخفی سابقے کے ساتھ سمجھنا چاہیے۔ یوں شرلاک ہومز کے افسانوں میں ہومز بیکرس اسٹریٹ میں قیا پذیر ہے۔ یہ محرک بطور سابقہ نہایت ہی اہم ہے کیوں کہ:

1. بغیر سابقے کے اس نوع کے جملوں کو نہ سمجھا جا سکتا ہے اور نہ ہی کسی افسانے کے نمائندے جملے کے طور پر تسلیم کیا جا سکتا ہے۔
2. اگر بغیر مذکورہ سابقے کے کسی افسانے کی تعبیر و تشریح کی کوشش کی گئی تو یہ ایک سعی لا حاصل ہو گی کیوں کہ ایسی صورت میں افسانے کے حوالے سے صحیح اور غلط کا فیصلہ کرنا ناممکن ہو گا۔ ظاہر ہے کہ بغیر مخفی سابقے کے تصور کے یہ فیصلہ کرنا ناممکن ہو گا کہ آیا کسی واقعہ یا کردار کا تعلق افسانے سے ہے یا حقیقی دنیا سے۔ حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا کے صحیح اور غلط کے پیمانے اور کسوٹی علاحدہ ہوں گے۔ اس تناظر میں صحیح اور غلط کو بالترتیب سچ اور جھوٹ بھی کہا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ تناظر مختص از بحث ہے لغوی یا نحوی نہیں۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' کا مصنف بالکنایہ فقیہ المثال ہے کیونکہ اس کے سائے کو متن کے حدود کے باہر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے تو کہیں Susan Sontag کے مقتبس جملے میں بین السطور نظر آتا ہے۔ جب بات دیباچے کی ہو رہی ہے تو لازمی طور پر خواب کا حوالہ بھی آئے گا۔ یہ بات قطعی غیر اہم ہے کہ اصل مصنف شمس الرحمان فاروقی نے کوئی خواب دیکھا بھی یا نہیں اور اگر خواب دیکھا بھی ہو تب بھی یہ غیر اہم ہو گا کہ افسانہ میں ظہور پذیر واقعات خواب کی لفظ بہ لفظ ترجمانی کر رہے ہیں یا نہیں۔ اہمیت تو راوی اور ناقد بالکنایہ کے مابین مکالماتی مباحث کی ہے۔ بالتعریف مصنف بالکنایہ اور ناقد بالکنایہ دونوں غیر صوتی یعنی Viceless شخصیات ہیں، جنھیں متن

کے مکالماتی اور بیانیاتی نظام سے دریافت کیا جاتا ہے۔ ناقد بالکنایہ افسانوں میں نہیں پایا جاتا۔ یہ تو ''لاہور کا ایک واقعہ'' کی خاصیت ہے اور یہ غیر صوتی نہیں بلکہ بہ آواز بلند مکالماتی نظام میں شریک ہے۔ متن میں موجود مکالمات، متن کا مجموعی ماحول اور متن کی فطری رد افسانے کے اقدار و معیار کی نشاں دہی کرتے ہیں۔ افسانے کے اقدار و معیار سے مصنف بالکنایہ کی نمائندگی واحد متکلم راوی کر رہا ہے۔ افسانے کا مرکزی موقف وہ ہے جو واحد متکلم راوی کا موقف ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اس افسانے میں ایک ناقد بالکنایہ بھی راوی کے دوست کی شکل میں موجود ہے۔ اس ناقد کی حیثیت بالکنایہ اس لیے ہے کہ وہ متن میں بہ نفس نفیس موجود ہے اور وہ غیر صوتی نہیں بلکہ متن کے مکالماتی نظام میں بہ آواز بلند شریک ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے یہ قطعی غیر اہم ہے کہ آیا اصل مصنف نے کوئی خواب دیکھا یا نہیں یا افسانے میں ظہور پذیر واقعات خواب کی ہو بہو نمائندگی کر رہے ہیں یا نہیں۔ اہمیت تو ان مباحث کی ہے جو واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنایہ کے درمیان وقوع پذیر ہوتے ہیں اور یہ مباحث حقیقی دنیا کا سچ، افسانوی دنیا کا سچ، تاریخیت اور التوائے عدم یقیں کے گرد گھومتے ہیں۔

واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنایہ کے درمیان وقوع پذیر چند نمائندہ مکالمے کچھ اس طرح ہیں:

> ''کیا بکواس فضول تم نے لکھ ماری ہے، تم اپنی خودنوشت لکھ رہے ہو یا خواب میں دیکھے ہوئے اور دل سے گڑھے ہوئے واقعات لکھ رہے ہو۔''
>
> ''تم جانتے ہو میں نے قسم کھا رکھی ہے کہ اپنی خودنوشت میں ایک حرف بھی جھوٹ نہ لکھوں گا۔''

صحیح پوزیشن تو یہ ہے کہ ناقد بالکنایہ تناظری پراگندگی کا شکار ہے اور واحد متکلم

راوی اپنی نظریاتی دنیا میں اس قدر گم ہے کہ وہ ناقد بالکنایہ کے ذریعہ بیان کیے گئے ایک اہم نکتہ کو قبول کرنا درکنار سننے سے بھی انکار کر دیتا ہے۔

اور وہ نکتہ یہ ہے:

''تم ہی نے کہا تھا کہ اس کتاب کو دشمن کی نظر سے دیکھو۔''

واحد متکلم راوی مکرر کہہ رہا ہے کہ یہ اس کی خودنوشت ہے جو کہ اس کے ذاتی تجربات، مشاہدات اور محسوسات پر مبنی ہے اور جب تک وہ خود اس میں درج واقعات و حالات کی نفی یا تردید نہیں کرتا، ان کی سچائی پر سوالیہ نشان نہیں لگایا جا سکتا۔ ناقد بالکنایہ ایک عام گھسا پٹا نقاد ہے، جو افسانے میں درج واقعات کو تحقیق شدہ تصحیح شدہ، حقیقی زندگی پر مبنی اور تاریخ واریت کے اصول پر کھرا اترا بیانیہ فرض کر لیتا ہے۔ نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے واحد متکلم راوی کا انتخاب ایک وقت طلب اور خطرناک انتخاب ہے۔ اول تو یہ کہ وہ عالم کل یعنی Omniscient نہیں اور دوم یہ کہ ایسے میں دوسرے کرداروں کی ذہنی رواداران کی داخلی زندگی تک راوی کی رسائی ممکن نہیں۔ پورے افسانے میں راوی ایک جگہ ٹھوکر کھاتا نظر آتا ہے اور دوسری جگہ ٹھوکر کھا جاتا ہے جہاں وہ ٹھوکر کھاتے کھاتے بچ جاتا ہے وہ جگہ ہے جہاں واحد متکلم راوی پناہ گاہ میں موجود خاتون کو خاتون خانہ سمجھتا ہے لیکن بعد میں اسے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ خاتون خانہ نہیں بلکہ ہیڈ گورنس کے قبیل کی کوئی عورت ہے۔ یہاں اس بات کا قوی امکان تھا کہ واحد متکلم راوی مذکورہ خاتون کے ظاہری ہاؤ بھاؤ کی نہیں بلکہ اس کی ذہنی رو کا تذکرہ کرنے لگے۔ تاہم وہ اس مفروضے کے لیے طرز تخاطب کا سہارا لیتا ہے۔ خاتون پہلے تو واحد متکلم راوی کو 'آپ' سے خطاب کرتی ہے اور بعد میں 'تم' سے پکارنے لگتی ہے۔ جس جگہ واحد متکلم راوی مکمل طور پر ٹھوکر کھا جاتا ہے وہ جگہ افسانہ کا سب سے کمزور پہلو ہے، جس کا ذکر مقالہ کے آخر میں آئے گا۔

واحد متکلم راوی مصنف بالکنایہ کا مناسب ترین نمائندہ ہے۔ وہ خود واقعات کی منطق اور ان کی امکانی نوعیت پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ ایسا کر کے وہ افسانے میں درج واقعات کے لیے داخل در متن جواز فراہم کرتا ہے۔ جب واحد متکلم راوی اعتراف کرتا ہے کہ اس کی ذہنی ردواقعات کی ظہور پذیری کے وقت نارمل نہیں تھی۔

ملاحظہ ہو:

1. ''کیا میں خواب دیکھ رہا ہوں۔''
2. ''لیکن دماغ (وہی حشراتی دماغ) تھوڑا بہت حاضر تھا۔''
3. ''اس وقت میرا استدلالی (ترقی یافتہ دماغ)... معطل ہو چکا تھا۔''

واحد متکلم راوی مکرر کہہ رہا ہے کہ مفید مطلب وقت میں اس کا منطقی ذہن کند ہو چکا تھا یعنی تمام واقعات کے منطقی اور استدلالی طور پر درست ہونے کا فیصلہ اسی پس منظر میں کرنا چاہیے کیوں کہ اس دوران وقوع پذیر حالات کی نوعیت کسی حد تک فریب نظر یا واہمے کی ہوتی ہے۔ یہ ایک نہایت ہی اہم نکتہ ہے جسے ناقد بالکنایہ مسلسل نظر انداز کرتا نظر آ رہا ہے۔

اس افسانے میں اس بات کا تعین نہایت ہی ضروری ہے کہ آیا واحد متکلم راوی کو معتبر راوی تسلیم کیا جائے یا نہیں۔

اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ دونوں اس امر پر صد فیصد متفق نظر آتے ہیں کہ حقیقی زندگی کے پیمانے اور کسوٹی کسی افسانے کے واقعات کی صحت کو پرکھنے کے لیے استعمال نہیں کیے جا سکتے۔ خاص طور پر ان حالات میں جب راوی کی وقوفی اور منطقی صلاحیت کند ہو چکی ہو اور اس کے فہم و ادراک پر حشراتی دماغ غالب ہو یعنی وہ کسی ایسے ذہنی انتشار کا شکار ہو جو جنسی جنون، اشتہا، تشدد، خوف یا دہشت کا نتیجہ ہو۔ ایسے حالات ریطوریقائی نقطہ نظر سے فقید المثال مفروضاتی ماحول پیش کرتے ہیں۔

1. اگر ماحول و مقام اور واقعات حقیقی زندگی کے تناظر میں کافی دور ہوں لیکن بیانیہ کے اغراض و مقاصد سے کافی قریب ہوں، (یہ اغراض و مقاصد مخفی بھی ہو سکتے ہیں اور ظاہر بھی) تو ایسے میں واقعات قابل قبول بھی ہوں گے اور دونوں مصنفین کے موقف کے عین موافق بھی۔

2. جب واحد متکلم راوی اس فاصلے کو خط کشید کرتا ہے تو معتبر ہو جاتا ہے۔ بیانیے میں دونوں صورتیں موجود ہیں لہٰذا ریطوریقائی نقطہ نظر سے افسانہ زیادہ درست ہے۔ حقیقی زندگی کے امکانات سے بعید متعدد حالات اور واقعات بیانیے میں موجود ہیں، جنھیں واحد متکلم راوی بیان کرتا ہے اور بسا اوقات ان کے صحیح ہونے پر سوالیہ نشان بھی لگاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

1. بغیر کسی سبب کے کار کا غائب ہو جانا۔
2. محض تین چار واقعات میں ہی پورے دن کا گزر جانا۔
3. اچانک گرد باد کا برآمد ہونا اور بدروح کی طرح مسلط ہو جانا۔

مذکورہ واقعات کے علاوہ بھی بعید از قیاس نظر خیز حالات بیانیے میں جا بہ جا موجود ہیں۔ ان کا تذکرہ مختلف تناظر اور مباحث میں آگے آئے گا۔

اس افسانے میں ایک خاص بات یہ کہ اصل مصنف، مصنف بالکنایہ کی مدد کے لیے افسانے کی فصیل توڑ کر داخل جاتا ہے۔ بعض جگہوں پر واحد متکلم راوی اپنے استدلال میں کمزور پڑ جاتا ہے۔ مصنف بالکنایہ اس کی کوئی مدد نہیں کر سکتا ہے کیوں کہ وہ تو اصطلاحی طور پر غیر صوتی یعنی خاموش ہے۔ اصل مصنف کی دخل اندازی غیر متوقع تو ہے غیر ضروری نہیں۔ ایسے دو مواقع بیانیے میں موجود ہیں۔ ایک اس جگہ جہاں راوی واحد متکلم راوی کہتا ہے کہ وہ حشراتی دماغ کے زیر اثر تھا۔ دوسرے اس جگہ جہاں اصل مصنف اسباب و علل پر گفتگو کرتا ہے۔ اصل مصنف کو تو اصطلاحی طور پر

بیرون متن موجود ہوتا ہے مگر اس بیانیے میں تو وہ فریم کے بھی اندر داخل ہے اور واحد متکلم راوی کو مصنف بالکنایہ کے واحد ترجمان کی حیثیت سے ہٹا دیتا ہے۔ ایسا شاذ ونادر ہی ہوتا ہے کہ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ ایک سکے کے دو پہلو کی شکل میں سامنے آئیں۔ ایک پہلو غیر صوتی ہوا اور دوسرا غیر صوتی۔ صفر قافلے کی صورت آئیڈیل یعنی مثالی ہے، اس لیے تقریباً ناممکن ہے''لاہور کا واقعہ'' میں قریب قریب یہ صورت حال موجود ہے۔

افسانوی حقانیت:

افسانوی حقانیت''لاہور کا ایک واقعہ'' کا ایک نہایت ہی اہم نکتہ ہے۔ تاہم یہ واحد اہم نکتہ نہیں۔ واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنایہ کے مابین بحث افسانے کے واقعات اور حالات کے حقیقی اور ناقابل یقین ہونے کے گرد گھومتی ہے۔ واحد متکلم راوی مذکورہ واقعات اور حالات کو حقیقی زندگی کے تناظر میں غلط ثابت کرنے کی سعی کرتا ہے اور واحد متکلم راوی اس کی تردید نہیں کرتا بلکہ افسانے میں درپیش حالات اور ان حالات کے تحت پیدا شدہ واقعات کو درست قرار دیتا ہے۔ وہ داستان امیر حمزہ کے متعلق کہتا ہے:

''اس سے بڑھ کر تاریخی کتاب ممکن نہیں۔''

اپنے اس موقف کے حق میں وہ کوئی دلیل بھی نہیں دیتا۔ وہ تو خود کو تخلیقیت کے نمائندے کے طور پر پیش کرتا ہے اور ناقد بالکنایہ ایک ریکارڈ کیپر منشی کی طرح سامنے آتا ہے۔ مصنف بالکنایہ تو افسانوی حقانیت کا قائل ہے اور انھیں فی نفسہ سچ مانتا ہے تبھی تو کہتا ہے:

''سب افسانے سچے ہوتے ہی، سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔''

یہ بحث دراصل افسانے میں درپیش حالات اور ان حالات میں پیدا شدہ واقعات کی حقانیت سے متعلق نہیں حالاں کہ بادی النظر میں ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ یہ تو حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا کی حقانیت کی پرکھ کے لیے استعمال کیے جانے والے پیمانے اور کسوٹی پر بحث ہے۔

مصنف بالکنایہ نے تو اصل مصنف کی حمایت کے ساتھ اپنے موقف کا اظہار کر دیا ہے۔ دیگر نکات بھی مباحث میں شامل ہیں۔ اہم ترین نکات یہ ہیں:

1. افسانوی حقانیت
2. افسانہ اور تاریخیت
3. التوائے عدم یقین

مذکورہ تمام حالات بادی النظر میں یکساں نظر آتے ہیں تاہم ہیں نہیں۔

افسانوی حقانیت عینیت کی حامل ہے یعنی کوئی واقعہ یا حالت یا تو سچ ہے یا نہیں ہے۔

تاریخیت ایک اضافی تصور ہے یعنی ''کہاں تک'' انحراف قابل قبول ہے۔ التوائے عدم یقین بھی ایک اضافی تصور ہے لیکن اس میں ''کب تک'' مضمر ہے یعنی کب تک عدم یقین کو التوا میں رکھا جائے۔

ریطوریقائی تجزیے کے حوالے سے ایک اہم سوال اٹھتا ہے کہ اگر ناقد بالکنایہ یا مصنف بالکنایہ کو خارج از متن حمایت حاصل ہو تو کیا اسے نظر انداز کر دینا چاہیے۔ وین بوتھ کا جواب تو شاید اثبات میں ہوگا۔ تاہم اگر یہ بیرونی حمایت افسانے کی داخلی، اقداری اور معیاری ساخت کو تقویت فراہم کرتی ہو تو شاید اسے نظر انداز کرنا جائز نہ ہوگا۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' کے تناظر میں اگر اس خارج از متن حمایت کو قبول کر لیا جائے تو افسانے کے نوعیت آفاقی اور اطلاقی شعریات کی ہو جاتی ہے۔ مصنف

بالکنایہ کو تو مختلف بیرونی مواخذ سے حمایت حاصل ہے مگر ناقد بالکنایہ کو حمایت خال خال ہی ملتی ہے۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' میں متعدد حالات اور وقعات موجود ہیں، جو تحقیقی زندگی سے میل نہیں کھاتے۔ مثلاً علامہ اقبال کی میکلیوڈ روڈ میں سکونت، ان کی آواز کا صاف ہونا، سیلف اسٹارٹنگ موٹر کار کی موجودگی وغیرہ وغیرہ۔

ناقد بالکنایہ کو تاریخیت اور افسانہ، التوائے عدم یقین وغیرہ کا تناظر نہیں معلوم۔ اسے تو یہ معلوم کہ افسانے کا داخلی تناظر بھی اس کے موقف کے خلاف ہے واحد متکلم راوی مکرر کہہ رہا ہے کہ وہ ''حشراتی دماغ'' کے زیر اثر تھا۔ اس کا ذہن پراگندگی کا شکار تھا۔ اسے خود ٹھیک سے پتہ نہیں تھا کہ آیا ہو کیا رہا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''میرا لہجہ خود مجھے تیقن سے عاری لگ رہا تھا اور میری روداد بھی نا قابل یقین معلوم ہو رہی تھی۔''
>
> ''دماغ تھوڑا بہت ہی حاضر تھا۔''
>
> ''مجھے اپنے کپڑے اب اور بھی پیلے لگ رہے تھے۔''
>
> ''میرے کپڑے سچ مچ پیلے ہو رہے تھے۔''

اہم یہ نہیں کہ واقعی کپڑوں کا رنگ کیا تھا۔ اہم یہ ہے کہ واحد متکلم راوی واردات کے وقت پوری طرح کنفیوزڈ تھا۔

ناقد بالکنایہ کو تھوڑی بہت حمایت ڈیوڈ لوئس سے ملتی نظر آتی ہے۔ ڈیوڈ لوئس اپنے مضمون ''Truth in fiction'' میں کہتا ہے۔

> ''کسی افسانے میں کوئی موقف اگر اس جماعت کے اجتماعی یقین کے مطابق ہو، جس جماعت میں افسانے کا منبع ہو تو یہ موقف سچ کہلانے کے قابل ہوگا۔''

ظاہر ہے کہ ڈیوڈ لوئس افسانوی حقانیت کا منبع متن کے باہر ڈھونڈتا ہے جب

کہ افسانوی حقانیت کی منطق کو درون متن ہی تلاش کرنا چاہیے اور درحقیقت یہ درون متن ہی ہوتا ہے۔ کسی ایسی دنیا کے کردار کا تصور کریں جو زمین کو چپٹی سمجھتی ہے اور یہ دنیا درون متن آباد ہے۔ متن کے کردار کشتی پر سمندری سفر کو نکلتے ہیں اور چپٹی زمین کے سرے پر کشتی الٹ جاتی ہے کسی بھی خواندہ جماعت میں یہ افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور اس خواندہ جماعت کا اجتماعی یقین زمین گول ہونے پر متفق ہوگا۔ ایسے میں ڈیوڈ لوئس کی منطق ناکام ہو جائے گی۔ تاہم افسانے کی داخلی منطق کامیاب رہے گی۔ افسانوی کاوش تو امکانی دنیا کی تلاش کرتی ہے جس کے کردار کا تعلق حقیقی دنیا سے بھی ہو سکتا ہے اور افسانوی دنیا سے بھی۔ افسانوی دنیا مصنف کے ذہن میں آباد ہوتی ہے۔ وہ لسانی عمل جو کسی کاوش کو افسانے میں اور کسی کردار کو افسانوی کردار میں تبدیل کرتا ہے، ریطوریقائی عمل ہوتا ہے نہ کہ نحوی اور لغوی یا تاریخ نویسی کا عمل۔ یہ صحافتی کاوش بھی نہیں ہوتی جس کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا ہوتا ہے۔ آج تک کسی نے یہ نہیں کہا کہ افسانہ ایک حقیقی دنیا سے متعلق بیان ہے۔ یہ ایک امکانی دنیا کا اظہار ہے جو حقیقی دنیا کہ افسانہ ایک حقیقی دنیا سے متعلق بیان ہے۔ یہ ایک امکانی دنیا کا اظہار ہے جو حقیقی دنیا سے بہت نزدیک یا بہت دور ہو سکتا ہے، حقیقی دنیا میں ضم نہیں ہو سکتا۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' اردو ماحول سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا منبع بھی اردو کا ہی ماحول ہے۔ ماحول کی مماثلت وہاں ختم ہو جاتی ہے جہاں واحد متکلم راوی اور ناقد بالکنایہ کے مابین مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ اردو کا ایک عام قاری یہ تو جانتا ہے کہ علامہ اقبال لاہور میں رہتے تھے مگر فی الواقعہ ان کی قیام گاہ کہاں تھی، اس کے علم میں نہیں ہوگا۔ نہ ہی وہ یہ جانتا ہوگا کہ خانہ بدوش جرائم پیشہ کہاں مقیم تھے۔ اسے یہ تو معلوم ہوگا کہ اس وقت موٹر کار موجود تھی مگر ان کے ماڈلز کے متعلق وہ لاعلم ہوگا۔ غرض یہ کہ

ڈیوڈ لوئس بھی ناقد بالکنایہ کی طرف داری میں کھڑا نہیں رہ سکتا۔ باریک ترین تفصیلات ایک محقق کے علم میں تو ہو سکتی ہے، اجتماعی یقین کا حصہ نہیں بن سکتیں۔

ڈیوڈ لوئس کے برعکس Meinong کا فلسفہ ہے۔ اس کے نزدیک سچائی نہ صرف مادی سطح پر ممکن ہے بلکہ ذہنی سطح پر بھی ممکن ہے۔ ''سونے کے پہاڑ'' ''فوارۂ شباب آور''، ''چوکور دائرہ'' وغیرہ اپنے عدم وجود کے باوجود مسلم ہیں کیوں کہ وہ فکر کی سطح پر موجود ہیں۔ Bertrand Russel اس موقف کو ادبی معاملات میں بھی درست تسلیم کرتا ہے۔ ناقد بالکنایہ نہ تو واحد متکلم راوی پر قدغن لگانے کے لیے مسلط کیا گیا ہے، جہاں ناقد بالکنایہ کی دانست میں واحد متکلم راوی مناسب حدود سے تجاوز کرتا ہوا محسوس ہو۔ ناقد بالکنایہ کی دخل اندازی دراصل مصنف بالکنایہ پر نظریاتی قدغن لگانے کی کوشش ہے۔ مصنف بالکنایہ کا نمائندہ واحد متکلم راوی اپنے موقف کا اعادہ کرتا ہے:

''سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔''

مصنف بالکنایہ تو عینیت کا قائل ہے۔ اصل مصنف حقیقت پسند ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ اس نوع کے مباحث پہ پابندی نہیں لگائی جا سکتی۔ حتیٰ کہ ادبی ڈکٹیٹر شپ بھی انھیں نہیں روک سکتی۔ ادبی دنیا ہر طرح کے ناقدین سے بھری پڑی ہے، جو ہر طرح کے سوال اٹھا سکتے ہیں۔

اس نفیس نکتے کو ایک باریک بیں قاری دریافت کر سکتا ہے۔ آپ اسے قاری بالکنایہ کہہ سکتے ہیں۔

افسانہ اور تاریخیت:

ملن کندیرا کہتا ہے:

''کسی ناول میں بیان کردہ تاریخ اصل تاریخ کی طرح نہیں ہوتی، جسے کسی غیر مانوس قوت کی طرح قاری پر مسلط کر دیا جاتا ہے۔ ناول میں بیان کردہ تاریخ تو انسان کی پیدا کردہ ہیں۔ یہ عمیق ذاتی تخلیقیت اور اختیار تمیزی کا مظہر ہے اور ایک نوع کا انتقام ہے تاریخ سے۔''

''لاہور کا ایک واقعہ'' میں ایک ہی تاریخی کردار ہے اور وہ ہے علامہ اقبال کا۔ ناقد بالکنایہ کے بیشتر اعتراضات کا تعلق علامہ اقبال کی اس شخصیت سے ہے، جس کی نوعیت تاریخی ہے۔ وہ افسانے کے کردار، اقبال کو متن نکالا کا حکم دے کر تاریخ کے کردار، علامہ اقبال کو متن میں داخل کرنے کی ناکام کوشش کرتا ہے۔ وہ بھول جاتا ہے کہ ''لاہور کا ایک واقعہ'' تو ایک افسانہ ہے۔ تحقیق شدہ تصحیح شدہ، تاریخ واریت کے اصول پر کھرا اور حقیقی زندگی پر مبنی کوئی ریکارڈ نہیں۔ یہ افسانہ تو علامہ اقبال کے کردار کو افسانوی انداز میں پیش کرنے کی کاوش بھی نہیں۔ علامہ اقبال تو دورانیہ پیش کش کے عشر عشیر کا بھی استعمال نہیں کرتے۔ وہ تو بس نمودار ہوتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں۔ کہانی کا تعلق تو واحد متکلم راوی سے ہے۔

تاریخ نویسی اور تاریخی افسانے کے مقاصد علاحدہ ہوتے ہیں۔ تاریخ نویسی کا مقصد ہوتا ہے کہ حتی الامکان کردار اور ان کو پیش آنے والے واقعات، ان کے اسباب و علل اور نتائج کو صحت کے ساتھ پیش کیا جائے۔ جب کہ تاریخی افسانے کا مقصد ہوتا ہے کہ ایسا ماحول بنایا جائے جس میں قاری افسانے کے تناظر میں خود کو موجود محسوس کرے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے واقعات میں ترمیم کی ضرورت ہوتی ہے اور اگر راوی واحد متکلم ہو تو ترمیم تغیر پذیری میں تبدیل ہو سکتی ہے کیوں کہ واحد متکلم راوی عالم کل یعنی Omniscient نہیں ہو سکتا۔ راوی کے طور پر واحد متکلم کا انتخاب اور نہایت ہی کم وقفے کے لیے علامہ اقبال کی متن میں موجودگی ایک

مخفی ایجنڈے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مخفی ایجنڈا یہ ہے کہ یہ افسانوی حقانیت، افسانہ اور تاریخیت اور التوائے عدم یقین کے حوالے سے افسانہ کی اطلاقی شعریات پیش کی جائے۔

افسانے میں انحراف کی دو شکلیں ہیں، انحراف بالامر اور انحراف بالزمان یعنی Factual Aberrations and Historical Aberration

انحراف بالامر کی چند مثالیں یوں ہیں:

1. علامہ اقبال کی کوٹھی کے بغل میں سر جوگیندر سنگھ کے بنگلے کی غیر موجودگی۔
2. منیر نیازی کے شعر کو کبیر کا بتانا۔
3. دو چار واقعات کی ظہور پذیری میں ہی پورے دن کا گذر جانا۔

انحراف بالزمان یا سہو زمانی جسے ہم Anachronistic Aberration کہہ سکتے ہیں، اس کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

1. سیلف اسٹارٹنگ کار کا 1937 میں وجود ۔
2. امپیسڈر کار کی مینوفیکچرنگ
3. منیر نیازی کا بطور شاعر اس وقت موجود ہونا جب کہ انھوں نے شعر کہنا شروع بھی نہیں کیا تھا۔

انحراف بالامر یہاں موضوع بحث نہیں اس لیے اس پر مزید گفتگو کی ضرورت نہیں۔ سہو زمانی کی اور بھی مثالیں ہیں۔

عام طور پر تاریخی افسانوں میں مصنف شروع یا آخر میں انحراف پر ایک نوٹ دے دیتا ہے۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں اصل مصنف باقد بالکنایہ کو متن میں داخل کر دیتا ہے۔ ریطوریقائی نقطۂ نظر سے اگر اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے موقف

کے مابین اختلاف کم سے کم ہو تو اسے ریطور یقائی کامیابی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔
باہم ایک حوالے سے دونوں کے موقف میں صریحاً اور واضح اختلاف کے باوجود ''لاہور کا ایک واقعہ'' ریطور یقائی طور پر کامیاب ہے۔ مصنف بالکنایہ یہ چاہتا ہے کہ تمام انحراف کو فی نفسہٖ قبول کرلیا جائے۔ اصل مصنف ان پر بحث چاہتا ہے۔ ایسا نہیں کہ اصل مصنف ناقد بالکنایہ کے موقف کا حامی ہے۔ وہ تو کھلی بحث کا طرف دار ہے۔ انحراف کی فی نفسہٖ قبولیت کا قائل نہیں۔ افسانہ تو کسی سمینار میں پڑھے گئے مقالہ کی نوع کا ہے۔ بعد از مقالہ تو کوئی بھی سوال اٹھا سکتا ہے۔ خواہ سوال عقلمندی اور معلومات سے لبریز ہو یا شعور فہم سے عاری، اس پر پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔ غرض یہ کہ استثنائی صورت میں اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کا اختلاف بھی ریطور یقائی کامیابی کی ضمانت بن سکتا ہے۔ ''لاہور کا ایک واقعہ'' میں اختلاف اصل بیانیے میں نہیں بلکہ فریم میں ہے۔

ویسے بھی اس افسانے کا راوی عالم کل یعنی Omniscient نہیں، واحد متکلم ہے۔ چونکہ راوی کل نہیں، اس کے تجربات کی نوعیت آفاقی نہیں ذاتی ہے۔ اس کا موقف کسی صورت میں بھی ہمہ گیر نہیں ہوسکتا۔ ایسے میں بیانیے کے واقعات اور امور میں صحت کی طلب کم سے کم ہونی چاہیے۔ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ اس باریکی کو جانتے ہیں۔ ناقد بالکنایہ تو گھسا پٹا ناقد ہے۔

التوائے عدم یقین:

التوائے عدم یقین کا بنیادی مقصد ضیافت طبع یا تفریح ہے۔ اگر مطالعہ کا مقصد ضیافت طبع یا تفریح نہ ہو کر نقد متن ہو تو؟

مذکورہ دونوں سوالوں کا جواب اصل مصنف نے ناقد بالکنایہ کو متن میں شامل

کرکے فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

تمام نظریاتی تحفظات کے باوجود امور و واقعات کی صحت پر سوالات ناگزیر ہیں۔ التوائے عدم یقین مضحکہ خیز، بدوضع اور غیر معمولی صورت حال کا موجب نہیں بن سکتا۔ سہارا کے ریگستانوں میں قطب شمالی یا قطب جنوبی سی برف باری نہیں دکھائی جا سکتی۔ تاہم اگر فکشن کی داخلی منطق اس کا جواز فراہم کرتی ہو تو یہ دیگر بات ہے۔ یہ داخلی منطق بھی واضح اور قابل قبول ہونی چاہیے۔ التوائے عدم یقین کا بالرضا ہونا اس کی لازمی شرط ہے۔

''لاہور کا ایک واقعہ'' کا ناقد بالکنایہ التوائے عدم یقین پر راضی نہیں۔ حالانکہ انحراف کی داخلی منطق متن میں واضح طور پر موجود ہے۔ وہ اس لیے راضی نہیں کہ وہ انحراف کو فروعی نہیں اصلی سمجھتا ہے۔ اقبال کا لاہور سے تعلق موٹر کاروں کا 1937 میں وجود، لاہور میں خانہ بدوش جرائم پیشوں کی موجودگی وغیرہ کی نوعیت اصلی ہے۔ کار کا مخصوص برانڈ سڑک کا قطعی نام، اقبال کی میٹھی ہوئی آواز وغیرہ تو فروعی معاملات ہیں۔ انحراف کی نوعیت بھی فروعی ہے۔ مضحکہ خیز بدوضع یہ غیر معمولی نہیں لیکن اصل مصنف کی دور بینی نے ان پر اٹھنے والے سوالات کا اندازہ کرلیا تھا۔ اس لیے اس نے ناقد بالکنایہ کو متن میں داخل کردیا تاکہ التوائے عدم یقین مناسب حدود سے تجاوز نہ کرے۔ کہیں نہ کہیں مصنف بالکنایہ پر پابندی لازمی ہے۔ التوائے عدم یقین تو ضیافت طبع و تفریح کا اجازت نامہ ہے تخلیقیت کا ہم گیر اصول نہیں۔

اخیر میں ایک بات کا ذکر بہت ضروری ہے۔ ایک کمی ہے جو بے حد کھٹکتی ہے اور وہ یہ ہے کہ ایک جگہ واحد متکلم راوی کہتا ہے:

''وہ میرے انداز ولب ولہجہ اور میری حواس باختگی سے شاید سمجھ ہی گئیں کہ میں

کوئی چور اچکا نہیں۔"

واحد متکلم راوی اپنے ذاتی انداز، لب و لہجے اور حواس باختگی سے کسی دوسرے کردار کی ذہنی رو کا ادراک نہیں کر سکتا۔ وہ عالم کل نہیں اور شاید کا تحفظ بھی اسے حاصل نہیں۔ ایسی صورت میں کوئی بھی واحد متکلم راوی "شاید" کی آڑ میں عالم کل بن سکتا ہے۔ یہ ممکن نہیں۔

●●●

شکست ناروا

حسرت موہانی

جواز اور عدم جواز

قانون کے لغت میں ایک اصطلاح بہت مشہور ہے۔ اسے انگریزی میں LegislationRetrospective کہتے ہیں۔ آپ اردو میں اسے قانون قہقری یا قہقری قانون سازی کہہ سکتے ہیں۔ یہ قانون کچھ اس طرح ہے۔ فرض کر لیجیے کہ آج سے دو سال قبل کسی سے کوئی حرکت سرزد ہوگئی مگر اس وقت کے مروجہ قانون کے تحت وہ فعل قابل گرفت نہ تھا بلکہ قانون کے دائرے میں تھا۔ مگر آج قانون بنانے والوں نے ایک ایسا قانون بنادیا کہ وہ فعل جو پہلے تو قانون کے دائرے میں تھا مگر آج قانون کے دائرے سے خارج ہوگیا۔ نہ صرف یہ بلکہ ان افراد کا مواخذہ بھی شروع ہوگیا جن سے اس فعل کا ارتکاب قانون سازی کے پہلے ہوا تھا اور قانوناً درست بھی تھا۔ ایسے قانون کو Bad law (خراب قانون) کہتے ہیں اور بیشتر ممالک میں آئین کے تحت ایسا قانون نافذ العمل نہیں ہوتا۔

شکست ناروا ایک ایسا ہی قانون ہے۔ اس کی ایجاد مولانا حسرت موہانی نے کی اور اسی نام نہاد عیب کی ایجاد کے تحت ایجاد کے پہلے کہے گئے اشعار کو غلط ٹھہرانا شروع کردیا۔ قاضی عبدالودود فرماتے ہیں ''شکست ناروا'' جو خود حسرت کی ایجاد کردہ اصطلاح ہے، اسے معیوب قرار دیا ہے۔ عروضی اس سے واقف نہیں۔ اساتذۂ ہندو

ایران کے نزدیک یہ ستم نہیں۔

(اردو ادب، حسرت نمبر، اکتوبر 1951، ص40۔ حوالہ عروضی اور فنی مسائل از عنوان چشتی ص13) شکستِ ناروا حسرت موہانی کی کتاب نکاتِ سخن کے ایک باب کا ایک حصہ ہے۔ نکاتِ سخن 1925 میں اشاعت پذیر ہوئی۔ یہ ایک نہایت ہی کمیاب کتاب ہے اور اس کا دوسرا ایڈیشن میری جانکاری کے مطابق ابھی تک شائع نہیں ہوا۔ اس کے پہلے کہ ''شکستِ ناروا'' کا ذکر بطور عیب کیا جائے اس کتاب کے دیباچے کا ذکر بہت ضروری ہے۔ دیباچے کو خود حسرت موہانی نے پیش کیا۔ فرماتے ہیں:

1. ''واضح رہے کہ راقم حروف کو استادی کا زعم نہیں ہے۔ نہ اس خیال سے یہ کتاب لکھی جاتی ہے کہ کوئی شخص اس کی پیروی استاد کی ہدایتوں کے مانند کرے۔''
2. ''نے شاعروں کے فائدے کے لیے... راقم کو اس سے بہتر کوئی طریقہ نہیں نظر آتا کہ اپنے گزشتہ دس سال کے شاعرانہ تجربے کا نکاتِ سخن کے نام سے کتاب کی شکل میں پیش کردے۔''
3. ''منشاء صرف اتنا ہے کہ جو تحقیق اور تجربہ راقم کی ۲۰ سال کی تلاش اور کوشش کا نتیجہ ہے اسی پر طالبانِ فن صرف چند دن میں حاوی ہو جائیں۔ جو بات پسند آئے اسے قبول کرلیں جو بات ناپسند ہو اسے درگزر کر کے راقم کو دعائے خیر سے یاد کریں۔''
4. ''یہ کتاب چونکہ زمانہ قید فرنگ مختلف قید خانوں... میں بہ اوقات فرصت لکھی گئی اس لیے محاسنِ سخن میں صرف انھیں شاعروں کے درج ہو سکے جن کا کلام ایسی مجبوری اور معذوری کی حالت میں بآسانی دستیاب ہو سکا۔''

تمام مقتبس حوالے نکاتِ سخن کے دیباچے سے لیے گئے ہیں۔ دیباچے کا

صفحہ تیسرا ہے مگر کتاب میں یہ حوالے چوتھے صفحے میں درج ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ دیباچہ دوسرے صفحہ سے شروع ہوتا ہے۔ پہلے صفحہ میں کتاب مولف اور پبلشر کے نام درج ہیں۔

مندرجہ بالا حوالوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ حسرت موہانی نے یہ کتاب رواداری میں تحریر کی اور انھیں نظر ثانی کا موقع نہ ملا۔ جہاں تک رواداری میں لکھنے کا تعلق ہے حسرت موہانی خود فرماتے ہیں کہ انھوں نے مجبوری اور معذوری کی حالت میں یہ کتاب لکھی (مقتبس حوالہ ۴) نظر ثانی کا نہ کیا جانا بھی اس بات سے ثابت ہوتا ہے کہ دیباچے کے ایک ہی صفحہ پر ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ یہ کتاب ان کے دس سال تجربہ کا نتیجہ ہے جب کہ دوسری جگہ اسی صفحے پر تحریر فرماتے ہیں یہ کتاب ان کی بیس سالہ تحقیق اور تجربے کا نچوڑ ہے۔ مزید برآں انھوں نے اصول سازی کا کوئی دعوی نہیں پیش کیا اور صاف صاف کہا کہ اس کتاب کی پیروی استاد کی ہدایتوں کے مانند نہ کی جائے بلکہ وہ تو یہاں تک فرماتے ہیں کہ جو بات قاری کو پسند ہو اسے مسترد کر دے۔ ظاہر بات ہے قید و بند میں نکات اور ان کے منبع پر غور و خوض تقریباً ناممکن تھا کیوں کہ حسرت موہانی کو برٹش حکومت نے قید بامشقت سے سرفراز فرمایا تھا۔

ایک اور بات کا ذکر ضروری ہے کہ معائب سخن یا کسی بھی باب کے کسی بھی نکات کا استرداد سے کتاب کی اہمیت پر چنداں فرق نہیں پڑتا۔ بلکہ یہ استرداد کتاب کی اہمیت میں اضافہ کرتا ہے۔ کیوں کہ کتاب میں اٹھائے گئے نکات اب تک موضوع بحث ہیں۔ مولانا نے جو کچھ شکست ناروا کے حوالے سے فرمایا ہے وہ کچھ اس طرح ہیں:

> ''فارسی اردو شاعری میں جو بحریں مروج ہیں ان میں سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ پڑھنے میں ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں۔ ایسے تمام اشعار

میں اگر مصرعوں کو ٹکڑے علیحدہ علیحدہ نہ ہوں بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پر آتا ہو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائے گی اور شاعری کی کمزوری پر دلالت کرے گی۔ شکست ناروا اسی عیب کا نام ہے۔ مثلاً میر:

نہ گیا خیال زلف سیہ جفا شعاراں

نہ ہوا کہ صبح ہووے شب تیرہ روزگاراں

یہاں زلف سیہ کا پہلا حصہ یعنی زلف مصرع اول کے پہلے ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ یعنی سیہ مصرع کے دوسرے ٹکڑے میں واقع ہے۔ اسی کو عیب شکست ناروا کہتے ہیں۔ عاشق دہلوی:

تھا اضطراب دل کا جو خط میں حال لکھا

سو بار بند کرنے پر بھی کھلا رہا ہے

بند کرنے پر ایک فقرہ ہے جس کا پہلا حصہ یعنی ''بند کرنے'' مصرعہ ثانی کے پہلے ٹکڑے میں دوسرا حصہ یعنی پر مصرعہ کے دوسرے ٹکڑے میں ہے اور یہی عیب ہے۔ حفیظ جون پوری:

میدان امتحاں ہے کہتی ہے جس کو دنیا　　اللہ اپنے بندوں کو آزما رہا ہے

اک آپ سے بچھڑ کر عالم کو بیچ جانا　　ملنے کو اب کسی سے بھی حوصلہ نہیں ہے

جو بات عاشق دہلوی کے شعر میں معیوب تھی وہی حفیظ کے دونوں اشعار میں بھی موجود ہے۔ یہاں بھی ''بندوں کو'' اور ''کسی سے بھی'' ایک ساتھ ہونا چاہیے تھا۔ خواہ وہ مصرع ثانی کے پہلے ٹکڑے میں ہوتے خواہ دوسرے میں ان کے ایک جزو کا پہلے میں اور دوسرے جزو کا دوسرے ٹکڑے میں ہونا معیوب ہے اور بلاشبہ معیوب ہے۔ اقبال:

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں

کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں

تڑپ رہے ہیں کا پہلا حصہ یعنی تڑپ رہے مصرع ثانی کے پہلے ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ یعنی ہیں مصرع کے دوسرے ٹکڑے میں واقع ہے۔ اسی کو شکست ناروا کہتے ہیں اور یہ معائب سخن میں داخل ہے۔''

(نکات سخن ص 106, 107)

جیسا کہ مولانا نے لکھا میں نے من وعن دہرادیا تاکہ گفتگو ہو اصل اور مکمل متن کے حوالے سے ہو۔ مولانا نے کئی سوال کھلے چھوڑ دیے ہیں مثلاً:

(الف) فارسی اور اردو میں کون سی بحریں مروج ہیں؟ یہ سوال ضروری ہے کیونکہ بحر کامل جس کی مثال مولانا نے شکست ناروا کے حوالے سے دی ہے فارسی میں زیادہ مروج نہیں۔

(ب) کیا شکست ناروا کا اطلاق فارسی شاعری میں بھی ہوگا؟ یہ سوال بھی ضروری ہے کیونکہ مولانا نے گفتگو صرف اردو نہیں بلکہ فارسی بحروں کے حوالے سے بھی کی ہے۔

(ج) وہ بعض بحریں کون سی ہیں جن میں شکست ناروا کا اطلاق ہوگا؟ مولانا صرف تین بحروں کا حوالہ دیا ہے وہ ہیں۔(1) بحر رمل مثمن مشکول۔(2) بحر مضارع مثمن اخرب۔(3) بحر کامل مثمن سالم۔

(د) ایک چوتھا سوال بھی اٹھ سکتا ہے کہ آیا جن بحروں کے مصرعے دو حصوں میں تقسیم ہوتے ہوں کیا ضروری ہے کہ دونوں حصے مساوی ہوں؟ سوال کچھ اہم نہیں کیونکہ ان اشعار سے جو مثال کی صورت درج ہیں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مولانا کی نظروں میں مصرعے کے دو حصے سے مراد دو مساوی

حصے ہیں۔

(و) سب سے بڑا اور اہم سوال تو یہ ہے شکست نار وا کیوں عجیب تسلیم کیا جائے؟ غالباً انہی وجہوں سے شمس الرحمان فاروقی فرماتے ہیں:

''حسرت موہانی نے اپنے مشہور مگر کمیاب معائب سخن میں اردو شاعری کے پینتیس (35) معائب کی تشخیص مثالوں کے ساتھ درج کی ہے۔ان کا ذہن تجربات نہ تھا اس لیے عیب کو عیب ثابت کرنے کے لیے انھوں نے استدلال کا سہارا بہت کم لیا ہے اور نہ یہ کوشش کی ہے کہ عیب کے کی اصل وجہ بتائی جائے۔''

(عروض آہنگ اور بیان ص98،مطبوعہ 1977)

شکست نار وا کے حوالے سے متعدد لوگوں نے گفتگو کی ہے۔ بعض نے اسے مسترد کر دیا اور بعض نے اسے قبول کر لیا۔جن لوگوں نے اسے قبول کر لیا ان میں بھی چند نے اسے بنیادی اصول سمجھتے ہوئے کیا اور بعض نے اسے اطلاقی اصول کے طور پر قبول کیا۔صرف دو ہی حضرات، میری مراد شمس الرحمٰن فاروقی اور عنوان چشتی سے ہے، نے شکست نار وا کا مطالعہ گہرائی سے کرنے کی کوشش کی ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس پورے مفروضے کو ایک ٹھوس منطقی بنیاد دینے کی طرف بھی قدم بڑھایا ہے۔اس لیے گفتگو بھی بالعموم انھیں دونوں حضرات کے حوالے سے ہوگی۔

عنوان چشتی اسے بنیادی اصول سمجھتے ہیں۔فرماتے ہیں ''اس میں شک نہیں کہ شکست نار وا کی نشاندہی پہلی بار مولانا حسرت موہانی نے کی ہے۔'' (عروضی اور فنی مسائل ص 13، مطبوعہ 1983)۔''ان نکات کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ شکست نار وا لسانی، قواعدی اور عروضی نقطہ نظر سے ایک بدترین عیب ہے۔حسرت موہانی نے

اسی کا نام سنسکار کر کے ایک فنی اجتہاد کیا ہے۔'' (عروضی اور فنی مسائل ص 57)۔ وہ یہ بھی فرماتے ہیں کہ ''قدیم ماہرین عروض، عروضی وقفے کی نوعیت اور اس کے مضمرات سے واقف تھے۔'' (عروضی اور فنی مسائل ص 56)

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ عنوان چشتی نے شمس الرحمٰن فاروقی کی نقل کرتے ہوئے شکست ناروا کا جواز عروضی وقفے کے حوالے سے مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔ عروضی وقفہ اور شکست ناروا کے تعلق کو یوں سمجھ لیجیے کہ اردو میں بعض بحروں میں مصاریع دو حصوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں اور دونوں حصوں کے درمیان وقفہ لازمی ہے۔ اگر یہ وقفہ نہ ہوا تو شکست ناروا کا عیب ہے۔ اسے مفروضہ ہی سمجھیں نظریہ نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی شکست ناروا کی اطلاقی حیثیت سے بخوبی واقف ہیں لہٰذا فرماتے ہیں:

''بعض بحروں میں کسی مقررہ جگہ میں وقفہ اتنا ہی ضروری ہے جتنی ان موازین کی مقررہ ترکیب۔ اگر وقفہ نہ ہوگا تو مصرع چاہے کتنا ہی عروض کے اعتبار سے موزوں ہو لیکن حقیقتاً ناموزوں رہے گا۔''

(عروض آہنگ اور بیان، ص 103)

''اردو فارسی میں وقفہ کا کوئی تصور نہیں۔'' (حوالہ سابقہ)

مولانا نے شکست ناروا کے حوالے سے جو کچھ کہا ہے اسی کے پس منظر مندرجہ ذیل نکات سامنے آتے ہیں۔

(1) جن بحروں میں مصرعے دو مساوی حصوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں ان میں نصف مصرعے میں لفظ پورا ہونا چاہیے یا فقرہ؟

(2) فارسی میں شکست ناروا کا اطلاق ممکن ہے یا نہیں؟

(3) ایسی بحروں کی نشاندہی کیسے کی جائے جن میں مصرعے دو مساوی حصوں میں

تقسیم ہو جائیں۔

ان سوالوں کا ایک ایک کر کے جائزہ لیا جائے۔ اگر لفظ کی نصف مصرعے میں فقرے کی تکمیل کی پابندی عائد کی جائے تو لامحالہ یہ تسلیم کر لینا ہوگا کہ کسی بھی شعر کی تشکیل میں مصرعے اور ارکان کے علاوہ نصف مصرعے کا بھی اہم رول ہے۔ (چنندہ بحروں میں ہی سہی) اس مفروضے کی بنیاد پر مندرجہ ذیل ماڈل ابھرتا ہے۔

مروجہ ماڈل

شعر

مصرع مصرع

رکن رکن رکن رکن رکن رکن رکن رکن

حسرت موہانی کا ماڈل

شعر

مصرع مصرع

نصف مصرع نصف مصرع نصف مصرع نصف مصرع

رکن رکن رکن رکن رکن رکن رکن رکن

ماڈل کا اطلاق ان بحروں پر ہوتا ہے جو مثمن ہوں یعنی شعروں میں آٹھ ارکان اور مصرعے میں چار ارکان دونوں ماڈل میں فرق یہ ہے کہ دونوں میں شعر کی بنیادی اکائی مصرع ہے اور ذیلی اکائی رکن ہے مگر حسرت موہانی کے ماڈل میں ارکان اور مصرعے کے درمیان ایک نیم ذیلی اکائی ہے جو ان بحروں میں پائی جاتی ہیں جو دو مساوی حصوں میں تقسیم ہو جائیں۔ دونوں ماڈلوں میں ایک بات تو مشترک ہے کہ شعر کی بنیادی اکائی مصرع ہے اور ایک شعر میں دو مساوی مصرعوں کی موجودگی لازمی ہے۔ مولانا کی دلیل کے مطابق ان بحروں میں جن میں شکست ناروا کا اطلاق ہو یا نہ

ہو مصرعے میں فقرہ اور لفظ دونوں کی تکمیل ضروری ہے۔ کیوں نہ ہو مصرع تو نصف مصرع کا دو چند ہوتا ہے اور ہر شعر میں دو مساوی مصرعے کی موجودگی لازمی ہے۔ مگر مولانا نے ایسا نہیں کہا۔ مولانا اسی بات پر تو بضد ہیں کہ نصف مصرعے میں تو فقرہ مکمل ہو جائے مگر مکمل مصرعے کے لیے یہ شرط نہیں لگاتے۔ ایسے مصرعوں کی تعداد سینکڑوں میں ہیں جن میں فقرہ مکمل نہیں ہوتا۔ ملاحظہ ہو:

(1) موت کا ایک دن متعین ہے (غالب) فقرہ دوسرے مصرعے میں مکمل ہوتا ہے۔

(2) مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے (میر) کہ میں نے کے بعد کیا؟

(3) اثر ہو ہماری گر دعا میں (میر) اگر ہماری دعا میں اثر ہوتا تو کیا ہوتا؟

(4) درد دل فراق زخم جگر داغ دل حسن (میر حسن) مصرع میں تخلص کے علاوہ صرف درد فراق زخم جگر اور داغ دل ہے نہ سیاق ہے نہ سباق۔

(5) مائع گریہ کسی کی خو ہے کہ آج (قائم چاندی پوری) کسی کی خو کے مائع گریہ ہونے سے آج کیا ہو رہا ہے؟...

(6) گرچہ قائم اسیر دام ہوں لیکن (قائم) لیکن کیا؟

(7) آہ دو دیا کہ اس یاد کو ہو کر مجبور (حسرت موہانی) اس یاد کو مجبور ہو کر شاعر نے کیا کیا؟...

(8) اذیت، مصیبت، ملامت، بلائیں (میر درد) چار الفاظ کا کیا ہوتا ہے؟ سیاق وسباق کدھر ہے؟

(9) ہر چند تجھے صبر نہیں درد لیکن (میر درد) لیکن کیا؟

مثالیں تو کئی ہیں ایک مصرعے میں فقرہ کے مکمل نہ ہونے کی مگر مذکورہ تعداد کافی ہے۔ حسن اتفاق کہ بیشتر مثالیں حسرت موہانی کی کتاب نکات سخن سے ہی لی گئی ہیں۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ مکمل مصرعے پر پابندی نہیں کہ اس میں فقرہ مکمل ہو

جائے تو نصف مصرعے کے لیے یہ پابندی کیوں؟ مصرعہ تو بہرحال شعر کی اکائی ہے جب کہ نصف مصرعے کی اکائی حیثیت مسلم نہیں اور اگر ہو بھی تو اس کا اطلاق تمام بحروں میں نہیں ہوتا۔ کوئی بھی صنف خواہ غزل یا پابند نظم اشعار پر مشتمل ہوتا ہے اور بات بھی ایک شعر میں ہی مکمل ہوتی ہے۔ عروضی اکائی بھی شعر ہے مصرع نہیں کیونکہ چار ارکان والے مصاریع کا وزن بھی مثمن لکھا جاتا ہے یعنی دو مصاریع میں جملہ ارکان تعداد ظاہری بات ہے یہ معاملہ نحوی ہے نہ کہ عروضی۔ شمس الرحمٰن فاروقی بجا فرماتے ہیں:

''مولانا حسرت موہانی نے اس عیب کی تعریف ٹھیک سے متعین نہیں کی اور اس کے حوادث کی وجہ بیان کرنے میں عروضی کے بجائے معنی کی طرف اشارہ کر کے خلط مبحث کر دیا۔'' (عروض آہنگ اور بیان، ص 101)

وہ یہ بھی فرماتے ہیں:

''جن بحروں میں وقفہ ضروری ہے......اگر اس سے انحراف نہ کیا جائے تو مصرع درست رہتا ہے چاہے فقرہ پورا ہو یا نہ ہو۔'' (ایضاً ص 105)

اب سوال اٹھتا ہے کہ ان بحروں میں جن میں شکست ناروا کا اطلاق ہوتا ہے (اگر ہوتا ہے یہ مان لیا جائے) کیا لفظ کا نصف مصرعے میں پورا ہونا لازمی ہے۔ عنوان چشتی کا خیال ہے کہ لفظ بہرحال پورا ہونا چاہیے خواہ مفرد ہو یا مرکب۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے خیال میں اگر لفظ مرکب ہو تو کوئی ضروری نہیں کہ کہ نصف مصرعے میں مکمل ہو جائے۔ مرکب الفاظ کو اگر وقفہ الگ کر دے تو قواعد مجروح نہیں ہوتی۔ (حوالہ سابق ص 105)۔ عنوان چشتی ہندی چھند کے اصول کے تحت فقرہ تو درکنار ''خاموشی'' اور ''سے'' کے درمیان بھی اگر وقفہ آئے تو عیب سمجھتے ہیں ملاحظہ ہو:

جھک جاتی ہے جب خاموشی / سے معصوم نگاہ پڑھ لیتے ہیں ہم آہ کے چہرے /
سے دل کی بات

عنوان نے ہندی کی یتی اور یتی بھنگ دوش کے حوالے سے مندرجہ بالا شعر کو غلط ٹھہرایا ہے۔ اب دیکھا جائے یتی اور یتی بھنگ دوش ہے کیا چیز۔ ہندی کے مشہور عروض داں ''دت'' کی کتاب چھند چندریکا میں درج ہے۔

''یتی بھنگ'' کسی شبد کو ایسے استھان پر رکھنا جہاں اس کے بیچ میں ہی چھند کی یتی (بشرام) پڑ جائے یتی بھنگ دوش کہلاتا ہے۔

میں بھی جاتا ہوں پریا / گ شہر کرنے میں

اس چھند میں ''یا'' پر یتی ہے اور ''گ'' الگ ہو جاتا ہے۔ کنتو ''پریاگ'' کو ایک استھان پر رکھنے سے ہی ارتھ کی سارتھکتا ہے۔ ''پریا'' اور ''گ'' کے الگ الگ ہو جانے سے ان کھنڈوں کا کچھ ارتھ نہیں رہ جاتا۔ اسی دوش کا نام یتی بھنگ ہے۔

نوٹ: ''سمست میں یتی بھنگ نہیں ہوتا۔ جیسے ''نر یتی'' سمست پد ہے۔ اس پد میں اگر میں اگر نر کے بعد یتی پڑے اور یتی اس کے بعد بھی آ جائے تو کچھ دوش نہیں۔'' (صفحہ 61)

عنوان چشتی نے شکست ناروا کا ڈانڈا یتی بھنگ دوش سے ملانے کی کوشش کی مگر یتی بھنگ دوش کے بارے میں کچھ نہیں مانتے کیوں کہ (1) یتی بھنگ دوش کو فقرے سے کچھ لینا دینا نہیں جب کہ عنوان کے مطابق اگر وقفہ کی جگہ پر فقرہ پورا نہ ہو وہ شکست ناروا کا عیب پیدا ہو جاتا ہے۔ (2) عنوان کے مطابق مرکب الفاظ بھی اگر وقفہ میں ٹوٹ جائیں تو شکست ناروا کا عیب پیدا ہو جاتا ہے جب کہ چھند کے اصول کے تحت اگر سمست پد (مرکب لفظ) ٹوٹ جائے تو یتی بھنگ دوش پیدا نہیں ہوتا کیوں کہ ٹوٹے ہوئے حصے با معنی ہوتے ہیں مہمل نہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ فرمانا کہ مرکب الفاظ کا ٹوٹنا وقفہ کو متاثر نہیں کرتا مدلل اور چھند کے اصول کے عین مطابق ہے۔ حالاں کہ فاروقی نے ہندی چھند کے اصول کا حوالہ نہیں دیا۔ ایک صاحب عقل آدمی جب سوچتا ہے مدلل سوچتا ہے۔

دو سوال مزید باقی رہ جاتے ہیں۔ وہ یہ کہ آیا فارسی میں شکست ناروا کا اطلاق ممکن ہے یا نہیں اور دوسرا یہ کن بحروں میں ان کا اطلاق ہوتا ہے۔ فاروقی نے صاف صاف لکھ دیا کہ عروضی وقفہ اور شکست ناروا کا تعلق اردو فارسی سے نہیں۔ ''اردو فارسی میں وقفہ کا کوئی تصور نہیں۔'' (عروض آہنگ اور بیان، ص103)

عنوان چشتی نے نہ صرف فارسی میں شکست ناروا کی تصدیق ہی کی ہے بلکہ یہ بھی لکھا محقق اس عیب سے واقف تھے اور بچنے کی تلقین بھی فرمائی ہے لکھتے ہیں: (1) محقق طوسی نے مثمن بحروں کو مسمط کرنے کے سلسلہ میں لکھا ہے ''مفعول مفاعیلن چہار بار فی شعر مسمط چہار خانہ بریں وزن خوش آید۔'' عنوان لکھتے ہیں ''اسی قول سے اندازہ ہوتا ہے کہ محقق طوسی شکست ناروا کے سقم سے آگاہ تھے۔ اگر چہ انھوں نے اس کا کوئی نام تجویز نہیں کیا لیکن اس سے بچنے کی ترکیب یہ بتائی ہے کہ ایسی بحروں میں (جن میں شکست ناروا ہو سکتا ہے) پہلے مصرع کے دونوں حصے اور دوسرے حصے کا پہلا مصرع باہم مقفی کر دیا جائے۔'' (عروضی اور فنی مسائل، ص53-52)۔ عنوان چشتی نے دوسرے مصرع کے پہلے حصہ کی جگہ دوسرے حصے کا مصرع لکھ دیا ہے۔ ظاہر بات ہے ایک شعر میں دو پہلے مصرعے نہیں ہو سکتے۔ عنوان نے یہ بھی لکھا ''محقق طوسی نے عروضی وقفہ کے مضر اثرات سے بچنے کے لیے بعض رہنما اصولوں کا ذکر کیا ہے۔'' (عروضی اور فنی مسائل، ص56)

یہ صحیح کہ محقق طوسی مفعول مفاعیلن اگر ایک مصرعے میں چار ارکان آئیں تو یہ نہ کہا کہ تسمیط کے عمل سے وزن اچھا ہو جاتا ہے مگر اس کا شکست ناروا سے کیا تعلق؟

اگر اس وزن میں تسمیط کا عمل نہ کیا جائے تو بھی مصرع درست رہتا ہے۔ کسی صنعت کے نہ استعمال کرنے سے اشعار عروضی درستگی میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ علاوہ ازیں میں یہ بھی عرض کر دوں کہ محقق نے خود تسمیط کا استعمال نہیں کے برابر کیا ہے۔ "شعر وشاعری" ایک کتاب ہے جو طہران میں ۱۳۷۰ میں شائع ہوئی۔ اس کتاب کے پہلے حصے میں محقق طوسی کا منتخب کلام اور دوسرے حصے میں معیار الاشعار کا نجم الدولہ کا نسخہ ہے۔ میں نے منتخب کلام کو بہت غور سے پڑھا۔ مجھے صرف ایک شعر مسمط ملا۔ جی ہاں صرف ایک شعر! وہ شعر ہے:

دل من نمی پذیرد بہ دل تو یار گیرد　　　بہ تو دیگری چہ ماند تو بہ دیگر چہ مانی

(شعر وشاعری، ص 137)

ہو سکتا ہے کہ ایک آدھ شعر اور موجود ہوں جن میں تسمیط کا استعمال ہو۔ مندرجہ بالا شعر میں بھی دوسرے مصرعے کا پہلا حصہ بعض ماہرین فن کے نزدیک پہلے مصرعے کے دونوں حصے کا ہم قافیہ نہیں بھی مانا جا سکتا ہے۔ ایک شعر بطور مثال معیار الاشعار میں بھی درج ہے۔ وہ شعر:

گفتی بکشم یاری، آں یار منم آری　　　گر گشتہ شوم باری، در یاری تو اولی تر

صرف دو مسمط اشعار کی بنیاد پر بعنوان چشتی کا یہ فرمانا کہ نہ صرف محقق طوسی شکست ناروا اور وقفہ کے اصولوں سے واقف تھے بلکہ ان کے منفر اثرات سے بچنے کی تلقین بھی کرتے تھے سوائے موشگافی کے کچھ بھی نہیں۔ عنوان چشتی کا یہ کہنا کہ "محقق طوسی نے عروضی وقفہ کے منفر اثرات سے بچنے کے لیے بعض رہنما اصولوں کے ذکر کیا ہے" سراسر غلط ہے۔ معیار الاشعار کے کسی نسخے میں وقفہ یا شکست ناروا کا ذکر نہیں۔ فی الحقیقت میں نے معیار الاشعار کے چار نسخے دیکھے ہیں۔

(1)　میزان الافکار طبع 1263ھ

(2) میزان الافکار (ہندوستان) طبع 1282ھ

(3) شعر و شاعری (تہران) طبع 1380ھ

(4) زر کامل عیار (ہندوستان)

اول الذکر میزان الافکار کے دونوں نسخوں میں کچھ فرق ہے۔ مثلاً 1282ھ کے نسخے میں رباعی پر ایک الگ ضمیمہ ہے اور نسخہ اول کے حواشی کے چند نکات متن میں درج ہیں لیکن 1263ھ کے نسخے ہیں ایسا نہیں ہے۔ ان تمام نسخوں میں کہیں بھی عروضی وقفہ کا بلا واسطہ ذکر بھی نہیں ان سے بچنے کے لیے رہنما اصولوں کی تو دور کی ہے۔ عنوان چشتی نے بے پر کی اڑائی ہے۔ فاروقی صحیح کہتے ہیں۔ ''اردو فارسی میں وقفہ کا کوئی تصور نہیں۔'' (عروضی آہنگ اور بیان، ص 103)۔

اب صرف ایک سوال باقی رہ جاتا ہے کہ بحروں کا نشاندہی کیسے ہو جن میں شکست ناروا کا اطلاق ہوگا؟ فاروقی نے وقفہ کے حوالے سے اصول درج کر دیا۔ فرماتے ہیں'' بعض بحریں ایسی ہیں جن میں مصرع کا دو حصوں میں تقسیم ہو جانا لازمی ہے۔ ایسی بحروں کو اصطلاح میں شکستہ بحر کہتے ہیں۔ ان میں وقفہ کی جگہ فطری ہوتی ہے۔ جبری وقفے کی ضرورت محض ان بحروں میں ہوتی ہے جن میں وہ موازین دوبارلائے گئے ہوں۔'' (عروض آہنگ اور بیان، ص 110, 105, 101)

وہ موازین دو بار لانے سے مراد کسی بھی چار رکنی مصرعے میں پہلا اور تیسرا رکن اور دوسرا اور چوتھا رکن ایک ہو۔ یعنی پہلے اور دوسرے رکن میں سے ایک کا مزاحف ہونا لازمی ہے۔ ورنہ یہ بھی ضروری سمجھتے کہ ان سالم بحروں میں بھی وقفہ لازمی ہے۔ چنو بحریں جن میں وقفہ لازمی ہے (فاروقی کے مطابق) درج ذیل ہیں:

بحر رمل مثمن شکول یعنی فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

بحر مجتث مثمن مخبون یعنی مفاع لن فعلاتن مفاع لن فعلاتن

بحرمضارع مثمن اخرب محق یعنی مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (فاعلاتن مفروقی ہے)

یہ ان بحروں کی چند مثالیں ہیں۔ عنوان چشتی نے ان اصولوں کو معمولی ترمیم کے ساتھ قبول کرلیا۔ پہلے تو انھوں نے فاروقی پر اس بات کے لیے تنقید کی کہ انھوں نے سالم بحروں کو مستثناء قرار دیا لیکن بعد میں ''اصغر کی شاعری کا عروضی تجزیہ'' میں شکست ناروا کی دوقسموں کا بیان کیا۔ (1) شکست ناروائے جلی (2) شکست ناروائے خفی۔ تعجب کی بات ہے کہ عنوان نے شکست ناروا کے لیے جو باب یعنی'' ناروا عروضی اور لسانی امکانات'' کے نام سے لکھا ہے اس میں شکست ناروا کی دوقسموں کا ذکر نہیں کیا۔ بہر حال اگر شکست ناروا عیب ہے تو کیوں یہ مزاحف بحروں میں جلی ہوگا اور سالم بحروں میں یہ کیوں خفی ہوگا اس کی وجہ عنوان چشتی نے نہیں بتائی۔ عنوان کی کتاب ''عروضی اور فنی مسائل''، شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب ''عروض آہنگ اور بیان'' کے آٹھ سال بعد شائع ہوئی۔ اولاالذکر کتاب 1985 میں شائع ہوئی جبکہ آخرالذکر کتاب 1977 میں شائع ہوئی۔ اسے اصولوں کا توارد سمجھا جائے یا کچھ اور۔ دیانت کی بات تو یہ ہے کہ اصول جہاں سے اخذ کیا جائے حوالہ ضرور دیا جائے۔

اخیر میں اس سوال کا جواب شاید ہی کوئی دے سکے کہ اس نام نہاد عیب یعنی شکست ناروا کے تعریف اور تشریح کے بغیر ہی ہمارے مستند اور مشہور شعراء مثلاً غالب، میر، سودا، مومن، شاد، انشاء مصحفی وغیرہ نے بہترین شاعری کی۔ ایک اصول تبتری (Retrospective Princple) کی بنیاد پر ان کے اشعار میں سقم تلاش کرنا کہاں تک جائز ہے؟

●●●

''سفاری پارک'' - تجزیہ و مکالمہ

''**سفاری پارک**'' مظہر الزماں خاں کا، میری رائے میں ایک بہترین افسانہ ہے۔ کیوں بہترین ہے، یہ میں بعد میں بتاؤں گا۔ دوسری بات میں یہ کہوں گا، ابھی جو افسانہ مظہر الزماں نے پڑھا اور ہم نے سنا تو اب یہ معاملہ قرأت کا ہے۔ ان کی قرأت کا اور ہماری سماعت کا لیکن افسانے کے تجزیے اور تعبیر کے لیے صرف افسانے کی قرأت اور افسانے کی سماعت ہی کافی نہیں۔ کیوں کہ بہت سی باتیں سرسری طور پر گزر جاتی ہیں جب افسانہ سنا جاتا ہے۔ میری رائے ہے کہ کسی بھی افسانے کو جب تک دو چار مرتبہ بہت غور سے پڑھ نہ لیا جائے، اس پر رائے زنی نہیں کرنا چاہیے۔ چنانچہ اس افسانے کو میں نے پانچ سات مرتبہ نہایت ہی غور سے پڑھا ہے، اس لیے میری جو رائے ہوگی، وہ صرف سماعت پر مبنی نہیں ہوگی بلکہ میری قرأت پر بھی مبنی ہوگی۔ میں افسانے پر اظہار خیال سے پہلے یہ عرض کر دوں کہ ہر فکشن نگار اشارت و اشارات (Symboliism & Symbology) سے کام لیتا ہے تاہم علامتیں اس قدر واضح ہو جاتی ہیں کہ علامتیں باقی نہیں رہتیں۔ مظہر الزماں خاں کے یہاں ایسا نہیں ہے۔ آپ کو تگ و دو کرنی پڑتی ہے، کیوں کہ مظہر الزماں خاں کلید متن میں چھوڑ دیتے ہیں۔ ان کی علامتوں اور ان کے اشاروں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے آپ کو متن پر ہی انحصار کرنا پڑے گا، کیوں کہ مظہر الزماں کے افسانے مکرر قرأت کے

متقاضی ہوتے ہیں، آپ ان سے سرسری نہیں گزر سکتے۔ اب میں افسانے پر آتا ہوں۔افسانے کا عنوان ہے ''سفاری پارک'' جہاں سے مظہر الزماں خاں افسانہ شروع کرتے ہیں۔عنوان اوراس کے درمیان بھی انھوں نے کچھ اور بھی لکھا ہے جس کو انھوں نے پڑھا نہیں۔ اگر آپ اجازت دیں تو میں وہ پڑھ دوں اور ان سے اختلاف کرتے ہوئے، کیوں کہ انھوں نے عنوان اور افسانے کے درمیان کچھ لکھا ہے۔اس کو بھی میں افسانے کا ایک حصہ سمجھتا ہوں، کیوں سمجھتا ہوں میں بتاؤں گا۔ ہو سکتا ہے آپ اتفاق کریں یا اختلاف کریں لیکن بات مفید مطلب یعنی Relvant ہے۔ وہ لکھتے ہیں، یعنی مظہر الزماں لکھتے ہیں۔عنوان کے بعد اور جہاں سے وہ بیانیہ شروع کرتے ہیں،اس سے پہلے۔

میں نے یہ کہانی 1857 میں شروع کی تھی۔ پھر کئی سال کے وقفہ کے بعد 1947 سے دوبارہ شروع کیا۔

یہ افسانے کا حصہ ہے۔ کیوں ہے، میں بتاتا ہوں۔ دیکھئے، افسانے کے تجزیے میں دو باتیں ہوتی ہیں۔ اب جو افسانے کو مظہر الزماں نے پیش کیا، اس پیش کش کو ڈسکورس کہتے ہیں یا پیش کش بھی کہہ سکتے ہیں۔ عام طور پر خود کلامیہ بھی کہتے ہیں لیکن کلامیہ اس لیے نہیں کہتا ہوں کہ کلامیہ سے مراد صرف زبانی یا Oral ڈسکورس ہوتا ہے اور جب فکشن کے حوالے سے ڈسکورس کی بات کریں تو وہ بامعنی ڈسکورس بھی ہوسکتا ہے اور تحریری ڈسکورس بھی ہوسکتا ہے۔ اگر کسی تھیٹر میں کسی ڈرامے کے ذریعے یہ کہانی کہی جارہی ہے تو وہ Audio-Visual ڈسکورس کے زمرے میں آئے گا اور اگر سنیما کے ذریعے یہ کہانی کہی جارہی ہے تو وہ Audio-Visual ڈسکورس ہی ہوگا۔ اس لیے میں اسے صرف پیش کش کہوں گا، کلامیہ نہیں کہوں گا۔ ڈسکورس تو خیر شامل ہے ہی۔ بہرحال خود اس کی دو بہت واضح اہمیت ہے۔ کسی بھی فکشن میں یا افسانے

میں ایک تصور Story Time کا اور ایک تصور Discourse Time یعنی پیش کش کا وقت۔اسٹوری ٹائم افسانے کا دورانیہ اب آپ ترجمہ جیسے بھی کریں: دورانیہ۔ دورانیۂ افسانہ۔ دورانیۂ پیش کش۔ تو اس میں معاملہ یہ ہے کہ مظہر الزماں نے افسانے کو 1857 سے شروع کیا تو 43 سال اور ایک سو سال اور ادھر چھ سال۔ آپ سمجھ لیں قریب ڈیڑھ سو سال یہ اس افسانے کا اسٹوری ٹائم ہوا۔ دورانیۂ افسانہ یعنی اس کہانی کا دورانیہ (Period) ہوا۔ اگر اس افسانے کے وقت کو آپ count کریں گے تو کہیں گے کہ 1857 میں شروع کیا اور آج تک یہ Relevant ہے، اس لیے میں اسے 2006 تک شمار کروں گا۔ قریب ڈیڑھ سو سال (اور آگے ڈیڑھ سو سال کے بعد بھی اگر سپاری پارک پر میں بات کروں) اور مظہر الزماں خاں نے اس کو پڑھنے میں قریب گیارہ منٹ لگایا۔ یہ تو ہو گیا دورانیۂ پیش کش یعنی ایک ایسی کہانی جو فی الوقت ڈیڑھ سو سال پر محیط ہے، اس کو اس کے مصنف مظہر الزماں خاں نے گیارہ منٹ میں ختم کیا۔ اگر مظہر الزماں اس کا سن دیتے تو پھر اس کا ڈسکورس ٹائم کیا تھا؟ اور اس کا اسٹوری ٹائم کیا تھا؟ قرأت کی حالت میں دورانیۂ پیش کش بدل جائے گا یعنی پڑھنے میں لگا وقت، جب کہ دورانیۂ افسانہ وہ رہے گا یوں تقریباً ڈیڑھ سو سال، اس لحاظ سے داوین والا حصہ جسے مظہر الزماں خاں نے پڑھا نہیں، یہ اسٹوری ٹائم کیا تھا۔ اس کی دوسری اہمیت یہ ہے کہ ہر افسانے میں نہیں، بعض افسانوں میں افسانہ نگار ایک کلید چھوڑ جاتا ہے۔ جس سے وہ پورے افسانے کو Decode یا Decipher کر سکتے ہیں کہ تقریباً پورا افسانہ ادا ہو جاتا ہے تمام نہیں۔ منٹو میں یہ خاصیت تھی کہ ''کھول دو'' میں اگر صرف ''کھول دو'' کو آپ ہٹا دیجئے تو پوری کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ پوری کہانی جو صرف ان دو الفاظ پر ٹکی ہوئی ہے یعنی ''کھول دو'' آپ ''کھول دو'' ہٹا دیجئے، کہانی ختم۔ چونکہ مظہر الزماں خاں کے افسانہ میں ایسی کوئی کلید دریافت ہونا ناممکن تو نہیں

لیکن مشکل ضرور تھایا ہے۔اس لیے ہوسکتا ہے،لاشعوری طور پر تاہم میرے خیال سے شعوری طور پر مظہر الزماں نے یہ کلید شروع میں دے دی ہے۔اور وہ کلید یوں:

میں نے یہ کہانی 1857 میں شروع کی تھی۔ پھر کئی سال کے وقفے کے بعد 1947 سے دوبارہ لکھنا شروع کیا اور اب 2000 میں کہانی مکمل ہوئی ہے۔

مظہر الزماں نے 1947 سے دوبارہ اس لیے لکھنا شروع کیا کہ شاید اقلیت 47ہی سے سفاری پارک کی گاڑی میں پہنچی ہے۔ بہر حال، اس پس منظر میں اگر آپ ''سفاری پارک'' کو پڑھیں تو آپ کا مافی الضمیر واضح ہو جائے گا۔ان دو وجوہات کی بنا پر میں یہ کہ سکتا ہوں کہ وہ حصہ نہایت ضروری تھا اور ضروری ہے ورنہ مصنف نے اسے نہیں لکھا ہوتا۔ یہ اور بات ہے کہ مظہر الزماں نے اس وقت اسے پڑھا نہیں۔ افسانہ ''سفاری پارک'' کی دوسری سب سے خاص بات یہ ہے کہ آیا افسانہ ''سفاری پارک'' میں پلاٹ تلاش کی جا سکتی ہے یا نہیں؟ یعنی Traditional Plot یعنی روایت تصور جو پلاٹ کا ہے۔ میں اسے تائے چہار کا فارمولا کہتا ہوں جس میں چار ''تا'' ہیں تہ داری، تجسس، تصادم، تحلیل، عام طور پر پلاٹ اس طرح Move کرتا ہے۔ اسی طرح سے کہانی تھیم کے تحت گردش کرتی ہے۔ گٹھے ہوئے افسانوں میں بیانیہ کبھی تھیم سے نہیں بھٹکتا۔ غالباً یہ وجہ ہے کہ ''سفاری پارک'' کا موضوع ۱۸۵۷ سے اب تک جاری مسلمانوں کی زبوحالی اور تھیم ہے امید۔خوف کے بیچ امید۔جس میں اس کی ضد، ناامیدی بھی شامل ہے۔ابھی کچھ روز پہلے آپ نے چرچا سنا ہوگا کہ ایک ناول Dan Brown کا Da Vinci Code میرے خیال سے اس ناول کو بہت سے لوگوں نے پڑھ بھی لیا ہے۔ کچھ نے نہیں بھی پڑھا ہوگا۔ وہ مجھ سے اتفاق کریں گے، جنھوں نے پڑھا انھیں میں بتاؤں گا اور غالباً وہ بھی مجھ سے اتفاق کریں گے۔اس ناول میں خاص بات یہ ہے کہ Dan Brown ہر دو تین صفحہ کے بعد معمہ

پیش کر دیتا ہے (الجھا ہوا ایک Code) اور پھر وہ اس پہیلی کے حل کے لیے بڑی لمبی چوڑی تگ و دو ہوتی ہے۔ پھر اس پہیلی سے علیحدہ ایک مسئلہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ تجسس اور پیچیدگی بیک وقت چلتی ہے اور چونکہ یہ ایک ناول ہے، اس میں ذیلی پلاٹ (Sub-Plots) بھی ہیں ایک معاملہ حل ہوتا ہے۔ ایک پہیلی حل ہوتی ہے، دوسرا معمہ کہیں اور کھڑا ہو جاتا ہے۔ اور پوری کہانی اس طرح چلتی ہے۔ میری یہ رائے ہے جس کسی کو بھی پلاٹ کی تکنیک کا علم ہے، وہ قاری کو تو الجھا دے گا، جیسے جاسوسی ناول... جاسوسی دنیا میں نہیں کہوں گا کہ اس کی زبان بڑی اچھی ہوتی ہے۔ جاسوسی ناولوں میں یا دوسرے جاسوسی افسانوں میں پلاٹ کے ذریعہ قاری کو الجھانے کا سلسلہ بڑا زبردست ہے۔ کم از کم قاری شروع سے آخر تک افسانہ یا ناول تو پڑھ ہی جائے گا۔ یہ تو ایک فارمولا ہوا، تکنیک ہوئی... یہ فن نہیں ہوا۔ کمال تو تب ہے جب Plot کے چند عناصر کو نظر انداز کرتے ہوئے پلاٹ پر مکمل انحصار نہیں کرتے ہوئے آپ نے کوئی افسانہ لکھا، آپ نے کوئی ناول لکھا، آپ نے کوئی کہانی لکھی۔ اور یہی کمال ''سفاری پارک'' میں ہے۔ چنانچہ جتنی باتیں بھی میں نے کی ہیں ''سفاری پارک'' کے سلسلے میں یا حوالوں کے طور پر، وہ بہت توجہ طلب ہیں کہ کہانی کہنے، کہانی سننے کا وقت کا یعنی ٹائم، سماعت اور قرأت کا۔ ''سفاری پارک'' سے منسلک ہے۔ بہر حال، کہانی ''سفاری پارک'' سن کر یا پڑھ کر بہت لوگ یہ کہہ سکتے ہیں کہ سکندر احمد صاحب اگر یہ کہانی ہے، ناول ہے، افسانہ ہے تو اس میں پلاٹ تو ہوگا ہی۔ جناب والا، یہ بالکل ضروری نہیں ہے۔ پلاٹ کے خلاف میرے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ جن لوگوں نے پلاٹ کے خلاف کہا ہے، ان میں سے چند کا ہی ذکر کروں گا۔

To my mind, plot is merely one way of telling as story, by connecting the happenings tightly, usually through causual chains. Plots is a

marvelous device. But it's no superior to story, and not even necessary to it

Ursula k. le Guin

Please remember, however, that there is huge drfference between and plot. Story is honorable and trustworthy; Plot is shifty, and best kept under house-arrest.

Stephen King

Plot is, I think, the good writer's last resort and the dullard's firs choice...

Stephen King

یعنی جن کو کہانیاں کہنے نہیں آتیں، وہ پلاٹ کے ذریعے پہلے ہی کہانی شروع کردے گا۔ اگر وہ افسانہ نگار ہے، اچھا فکشن رائٹر ہے تو نہایت مجبوری میں پلاٹ کا ستعمال کرے گا۔ آپ لوگ کہہ سکتے ہیں، صاحب پلاٹ اور واقعہ تو بالکل ایک ہی قسم کی واقعیات ہیں۔ اسی لیے تو واقعات ہیں، اس میں Climax بھی ہے، Denounment بھی ہے عروج بھی ہے اور تحلیل بھی کہ سارے لوگ خوف زدہ ہیں اور آخر میں یہ خوف مدھم پڑ جاتا ہے۔ چنانچہ، مظہر الزماں خاں نے ''سفاری پارک'' میں خوف کے اثر کو کہیں مکمل طور پر زائل نہیں دیا اور یہ افسانہ ''سفاری پارک'' کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔ کیوں کہ ''سفاری پارک'' کے تمام واقعات یا تو شیشے کے گھر کے اندر ظہور پذیر ہو رہے ہیں یا شیشے کے گھر کے باہر نظر آرہے ہیں۔ ماحول اور اس کے اندر و باہر ہونے والے واقعیات (کرداروں کے بطون کی کیفیت اور خارجی ظہور کی صورت) کو مظہر الزماں خاں نے بڑی معنویت کے ساتھ پوری طرح پیش کیا ہے۔ اس افسانے میں مظہر الزماں خاں نے ماحول و مقام کا استعمال نہایت

زبردست کیا ہے۔ چنانچہ پورا افسانہ سفاری پارک کے گرد گھومتا ہے، جب کہ اکثر افسانے اپنے ماحول و مقام سے نکل کر ادھر ادھر ہوتے ہیں اور پھر اپنے مقام پر آتے ہیں یا آنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن سفاری پارک اپنی صورت حال ہی کو پیش کرتا ہے اور یہ سفاری پارک ہمارا ملک یا پھر کوئی بھی ملک ہو سکتا ہے۔ اس میں کئی اشارے اور علامتیں ہیں اور اسی لیے سفاری پارک اپنے تمام تر متعلقات کے ساتھ ''سفاری پارک'' ہے۔ اگر آپ سفاری پارک سے علائم اور اشاروں کو حذف کر دیں گے تو کہانی کا اسقاط ہو جائے گا۔ بہر حال اس افسانے میں کئی اشارے ہمارے ملک کے حالات کی طرف ہیں بلکہ زیادہ تر۔ شیر جس کے گلے میں بڑے بڑے منکوں کی مالا ہے، شیو سینا کے صدر کی طرف اشارہ ہے جو شیشے کے گھر کی کھڑکیوں پر بار بار پنجے مار رہا ہے اور بھوری آنکھوں والا چیتا ہو سکتا ہے بش، یا اسرائیلی صدر اور شیشے کا گھر جس کے اندر مختلف عمر، مختلف لباس و رنگ کے لوگ پھنسے ہوئے ہیں، وہ نہ صرف ہمارے ملک کے مسلمان ہیں بلکہ عراق، افغانستان، بغداد، فلسطین وغیرہ وغیرہ کے مسلمان بھی ہو سکتے ہیں۔ سفاری پارک میں مصنف نے بتانے کی کوشش یہ کی ہے کہ ساری زمین کے مسلمان آج شیشے کے گھر کے مکین بنے ہوئے ہیں اور ساری زمین ان کے لیے سفاری گھر میں تبدیل ہو گئی ہے، جہاں ہر طرف خطرناک جانور کھلے عام گھوم رہے ہیں وہ سب الگ الگ خوف لیے اپنے آپ میں سہمے ہوئے مختلف اندیشوں کے شکار ہیں۔ سفاری پارک کے متن میں جو خوف کی لہریں موجود ہیں، وہ اس پوری کہانی میں موجود ہیں۔ اور وہ جو اس شیشے کے گھر چلا رہا ہے، وہ ایک نو آموز ہے، یعنی مبتدی۔ جس کی زبان سے مظہر الزماں خاں نے تقریر کروادی ہے۔ خود نہیں کی، اس نو آموز سے کروادی۔ وہ نو آموز جس کے اندر ایک مولوی یا ملا چھپا بیٹھا ہے یا مبتدی رہنما۔ اور یہ اس کا مزاج ہے یعنی ایک مولوی کا مزاج جو یہ کہہ رہا ہے کہ '' خوف نہ کھاؤ کہ

خوف بیج کو کونپل نہیں بننے دیتا کہ خوف بچوں کو ٹھٹھرا دیتا ہے کہ خوف نسلوں اور قوموں کو بیدار ہونے نہیں دیتا کہ وہ نیندیں حرام کر دیتا ہے۔ خوف ہتھیلیوں سے دستکیں نکال دیتا ہے۔ خوف پستانوں میں دودھ کو خشک کر دیتا ہے اور خوف مجاہدین کی دہلیز پر ماتھا رگڑتا ہے۔ خوف مرغان سحر سے اذان چھین لیتا ہے۔'' وغیرہ۔ یہ ساری باتیں ایک نوآموز سے مظہر الزماں خاں نے کہلوائی ہیں جیسا کہ میں نے کہا کو خود نہیں کہیں اور اگر خود کہتے ہیں تو اس افسانے میں وہ بات پیدا نہیں ہوتی، بلکہ مصنف کی مداخلت بیجا ہوتی۔ کہیں یہ غیر جذباتی اور معقول لیڈر شپ کا فقدان تو نہیں؟

''سفاری پارک'' میں علامتیں ڈی کوڈ ہوئی ہیں... بانجھ بادل... بادل بانجھ کب ہوتے ہیں۔ جب وہ برستے نہیں، گرجتے ہیں۔ اپنی موجودگی کا احساس دلاتے ہیں۔ چنانچہ مظہر الزماں خاں نے سفاری پارک میں دو تین جگہ کہا ہے بادل بانجھ تھے، جو سفاری پارک کے ماحول سے بھی Relevant ہے۔ مظہر الزماں نے اس کے ساتھ ہی ببول زندگی کہا ہے۔ 'ببول زندگی' یعنی بہت تکلیف دہ زندگی جو مشکلات سے گزرتی ہے۔ امید پوری نہیں ہوتی (بادلوں کے حوالے سے لفظ ''بانجھ'' اور ''ببول'' دو مرتبہ آتے ہیں، یعنی بادل تو ہیں تاہم خشک اور کانٹے دار ہیں۔ یہ ناامیدی کی انتہا ہے۔) کیوں کہ خوف کی لہریں ان کے اندر مسلسل جاری ہیں۔ لیکن یہ خوف آہستہ آہستہ مدھم ہوتا جاتا ہے، کیوں کہ وہ اس زندگی سے پوری طرح ناامید بھی نہیں تھے۔ کلائمکس مایوس کن نہیں ہے، خوف تحلیل ہونے لگتا ہے۔ منظر تبدیل ہونے لگتا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ پلاٹ ضروری نہیں ہے۔ چنانچہ جن کو کہانیاں کہنے نہیں آتیں وہ پلاٹ کے ذریعے پہلے ہی کہانی شروع کر دیتا ہے۔ اگر وہ افسانہ نگار ہے، اچھا فکشن نگار ہے تو وہ نہایت مجبوری میں پلاٹ کا استعمال کرتا ہے۔ اس کہانی ''سفاری پارک'' میں مظہر الزماں خاں نے پلاٹ کا استعمال آخر میں کیا ہے۔

یعنی مظہر الزماں خاں نے پلاٹ کو آخر میں لایا ہے اور یہی افسانے کی بڑی کامیابی ہے۔ چنانچہ کلائمکس میں نئی زندگی اور ایک نئی صبح کی آمد کی بشارت ہے۔ مظہر الزماں خاں نے لکھا ہے ''دور بہت دور سے مرغ کی بانگ سنائی دے رہی تھی۔'' یہ اذان کی طرف اشارہ ہے۔ فلاح کی بات کی گئی ہے'' اور پھر بادلوں سے بوندیں گرنے لگیں تو زمیں سے پھر نئی کونپلیں پھوٹنے لگی تھیں اور پچھلا منظر غائب ہو گیا تھا''... لیجیے پورا افسانہ معنی مطلب ہو گیا۔ (تاہم جاری ہے کہ لمحۂ موجود میں موجود ہے)۔ واضح رہے کہ مظہر الزماں خاں نے پلاٹ کے عناصر کا نہیں بلکہ ایک یا دو عنصر کا استعمال اس کہانی میں کیا ہے۔ یہ ان کا اختیار تمیزی (Riseretion) ہے۔

میرے خیال سے کہانی ابھی ختم نہیں ہوئی ہے۔ 1857 سے اور 1947 سے آگے بڑھتی ہوئی اور اب 2006 ہے... لمحۂ موجود... یہ تو تسلسل کا افسانہ ہے یعنی اب تک جاری ہے۔ علامت اور تجرید ایسا ہی شخص استعمال کرتا ہے جو ذہنی طور پر ماحول کو محسوس کرتا ہے۔ وقت اور حالات کو عمیق نگاہی سے دیکھتا ہے اور مظہر الزماں خاں نے کہانی ''سفاری پارک'' میں ڈیڑھ سو سالہ تاریخ کو دیکھا، محسوس کیا اور پھر دیکھا ہے اور دکھا رہے ہیں:

(اس کہانی کا سکندر احمد نے برجستہ آباد کی ایک ادبی تقریب میں تجزیہ کیا تھا جہاں معزز سامعین کی حیثیت سے سلمان اطہر جاوید، پروفیسر یوسف اعظمی، پروفیسر مغنی تبسم، مجتبیٰ حسین، اسد ثنائی، سردار سلیم، انور سلیم وغیرہ جیسے کئی لوگ ہمہ تن گوش تھے، بعد میں اس پر مکالمہ بھی ہوا۔)

●●●

ایک بیتاب جزیرے کی تلاش

عبدالرحمٰن بجنوری نے محاسن کلام غالب میں لکھا:

''ہندوستان میں الہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید اور دیوان غالب۔'' جموں اور کشمیر کے تعلق سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ تمام تر منفیات کے درمیان دو مثبت حوالے ہیں۔ نیولپ گارڈن اور پرتپال سنگھ بیتاب۔ جی ہاں، پرتپال سنگھ بیتاب، جن کی شاعری ایک خوشکن خبر جاریہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم صد حیف کہ سوائے شمس الرحمٰن فاروقی کے، کسی نے بھی ڈھنگ سے پرتپال سنگھ بیتاب کی شاعری کا محاسبہ نہیں کیا۔ میں نے ان کے دونوں مجموعے پڑھ ڈالے، مکرر۔ مکرر قرأت نے متعدد سوالات کھڑے کر دے۔ کیا بیتاب کی شعری معاصر حسیت کی شاعری ہے؟ کیا بیتاب کی شاعری محاکات پر مبنی ہے؟ کیا بیتاب کی شاعری مخصوص بہ بیتاب لفظیات کا حوالہ ہے؟ کیا بیتاب کی شاعری داخلی شکست و ریخت کا منظوم اشاریہ ہے؟ کیا بیتاب کی شاعری متنوع فن کاری کا نمونہ ہے؟

سب سے پہلے یہ سوال اٹھتا ہے کہ معاصر حسیت ہے کیا؟ دنیا تو عصری حسیت لکھتی ہے۔ مجھے نہیں معلوم کہ عصری حسیت کلیشے کے طور پر اصول نقد کے غیر مطبوعہ قاموس میں کب داخل ہوئی۔ تاہم انگریزی میں Contemporary Consiousness Contemporary Sensibility ایک عرصے سے رائج

ہے غالباً اردو میں عصری حسیت انہی معنوں میں لیا جاتا ہے۔ Contmeporary Sensibility سے مراد موجودہ زمانے کی حسیت ہے، جسے ہم معاصر حسیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ پرتپال سنگھ بیتابؔ کا تخلیقی عروج تقریبا جموں کشمیر کی شورش زدگی کے متوازی چلتا ہے۔اسی زمانے میں ملکی حالات بھی اچھے نہیں تھے۔ایک عجیب خلفشار کا ماحول تھا۔ جموں کشمیر کی شورش زدگی کے ٹھیک پہلے پنجاب شورش کا شکار تھا، پرتپال سنگھ بیتاب تخلیقی طور پر ان شورشوں کے شکار ہوئے۔انھوں نے معاصر کرب اور داخلی صعوبت کو مختلف جہات اور سطح پر محسوس کیا۔ان کی شاعری کا بیشتر حصہ ان غیر معمولی حالات کا تخلیقی درعمل ہے۔

اگر شمس الرحمٰن فاروقی ''خودرنگ'' کے پیش لفظ میں جا بجا سکھ حسیت کا ذکر کرتے ہیں تو یوں ہی نہیں کرتے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں۔''ان کی نظموں میں...سکھ حسیت... کچلے ہوئے انسان کی آواز سنائی دیتی ہے۔'''' ان کے یہاں جدید آزاد ہندوستان میں سکھ کے روپ میں جینے کا تجربہ ذاتی سے بڑھ کر تاریخی تجربہ بن گیا ہے۔'' فاروقی صاحب کی رائے سے اختلاف ناممکن ہے تاہم اس کی توسیع ممکن ہے۔پہلی بات تو یہ کہ سکھ حسیت نہ صرف بیتابؔ کی نظموں میں آشکارا ہے بلکہ ان کے غزلیہ اشعار پر بھی محیط ہے۔دوسری بات یہ کہ جب بیتابؔ کا تجربہ ایسے انسان کا تجربہ بن جاتا ہے جو Riceiving End پر ہو، تو اس کیفیت کی حیثیت ذاتی نہ ہو کر آفاقی ہو جاتی ہے۔ یہ اک ایسے شخص کا تجربہ لے جو مختلف سطحوں پر تصادم (Conflict) کا شکار ہے۔ان تصادر کے ردعمل میں بیتابؔ کا اظہار کبھی تو ذاتی ہوتا ہے، کبھی مقامی ہوتا ہے، کبھی ملکی ہوتا ہے اور اکثر آفاقی ہوتا ہے۔

ذاتی ردعمل : بے بس تماشہ دیکھ رہا ہوں زوال کا
یہ بھی نہیں کہ خون مرا کھولتا نہیں

مقامی ردعمل : کس نے چرایے ہیں زبانوں کے ذایقے
بادام و سیب میں کوئی لذت نہیں رہی

بادام وسیب جموں کشمیر کی شناخت نہیں تو اور کیا ہے؟

ملکی ردعمل : کوئی چودہ برس کی بات نہیں
میرا بن باس ایک جیون ہے

رام ہندوستان کی ملکی شناخت نہیں

آفاقی ردعمل : مشہور چار سمت تھی جب انتہا مری
میں سوچتا تھا ہو بھی چکے ابتدا مری

محاکات کے حوالے سے ایک نہایت ہی وقیع مکالمہ قائم کیا تھا اس نے، مدلل مضامین لکھے ہیں، آتش کو آسمان پر فائز کیا ہے اور غالب کو زمین پر اتارا ہے۔ یگانہ چنگیزی فرماتے ہیں، ''ایک اچھے شعر میں بہت سی باتیں پائی جاتی ہیں۔ وزن قافیہ، مناسبت الفاظ، بندش کی صفائی، محاکات اور تخیل۔'' (چراغ سخن، ص 8، طبع مارچ، 1915)

تاہم یگانہ چنگیزی اصل عناصر محاکات اور تخیل کو ہی مانتے ہیں۔ محاکات سے مراد ہے کسی شئے یا کسی حالت کی سچی تصویر کھینچنا۔ یہ ضروری نہیں کہ مذکورہ شئے خوبصورت ہی ہو یا متذکرہ حالت قابل قبول ہی ہو۔

پرتپال سنگھ بیتاب نے اپنے اکثر اشعار میں کشمیر کی ناگفتہ بہ حالات کو خط کشید کیا ہے۔ اور مفید مطلب اشعار میں جن الفاظ کا سہارا لیا ہے، ان الفاظ کا براہ راست تعلق کشمیر سے ہے، بغیر کسی ابہام کے۔

بادام و سیب ہو گئے ویران بے طرح
پتے تمام سارے ثمر لے گئی ہوا

کس نے چرا لیے ہیں زبانوں کے ذائقے
بادام و سیب میں کوئی لذت نہیں رہی

کانگڑی بغل میں تھی خواب شعلہ شعلہ تھے
راکھ میں مگر بیتابؔ بجھ گیا شرر میرا

آئیں گے بیتابؔ موسم پھر چناروں پر نئے
لائیں گے رنگوں کی اک تازہ کہانی دیکھنا

بیتابؔ نے اپنی آزاد نظم میں بھی 'چنار' کو بطور اشاریہ استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:۔اب تو سنہری پت جھڑ میں چناروں کے سرخ پتوں کو دیکھ کر بھی دیکھا نہیں جاتا (اپنے گھروں میں اجنبی) سیب و بادام، کانگڑی، چنار کے درخت وغیرہ شاعری کی زبان میں کشمیر کی محاکاتی شناخت ہیں۔ان کے استعمال سے بیتابؔ نے کشمیر کی اس وقت کی صورت حال کی ہو بہو تصویر کھینچ دی ہے۔محاکات کے حوالے سے بیتابؔ کی یہ غیر مشروط کامیابی ہے۔تاہم بیتابؔ مایوس نہیں پر امید ہیں۔وہ انتظار کر رہے تھے کہ شاید چناروں پر نئے موسم آ جائیں۔کشمیر سے دل چسپی رکھنے والا ہر شخص آج یہ دیکھ رہا ہے کہ چناروں پر نئے موسم کی آمد آمد ہے اور کشمیر کا پانوراما (Panorama) تبدیل ہو چکا ہے۔

تقریباً ہر اچھے شاعر کا اپنا مخصوص ڈکشن ہوتا ہے۔ بیتابؔ بھی اس سے مبرا نہیں ہیں۔ میر انیس نے کہا تھا۔ اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں بیتابؔ کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے۔''ایک لفظ کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں''

سوال یہ اٹھتا ہے کہ آیا بیتابؔ کے پاس لفظیات کا وہ سرمایہ موجود ہے کہ ان کی شاعری کی ڈکشنری مرتب کی جا سکے اگر جواب اثبات میں ہوا گلا فطری سوال یہ اٹھتا ہے کہ آیا ان کی شاعری میں یہ کیفیت ہے کہ اس کے حوالے سے یہ کہا جا سکے کہ ایک لفظ کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں بلا تکلف یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیتابؔ کی شاعری میں یہ مخصوص کیفیت موجود ہے اور بدرجہ ءاتم موجود ہے۔ فی الوقت گفتگو کے لیے بیتاب کے دو مجموعے پیش نظر ہیں۔ ان دونوں مجموعوں میں چند ایسے الفاظ موجود ہیں جو مکرر آئے ہیں، مختلف تناظر میں آتے ہیں، متنوع کیفیات میں آتے ہیں، متعدد جہات میں آتیک ہیں عبدالرحمٰن بجنوری فرماتے۔ شاعری انکشاف حیات ہے۔ جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔ (محاسن کلام غالب، ص 1) اظہار کے لاتعین ہونے میں الفاٗ کا بڑا رول ہے۔ شاعری میں جب الفاظ لغت سے باہر نکلتے ہیں تو تشبیہ اور استعارے میں الجھ جاتے ہیں۔ تاہم ایک مسئلہ ہے۔ تشبیہ اور استعارے کے حوالے سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ جس طرح الفاظ اپنے معانی کے اعتبار سے لغوی طور پر محدود ہوتے ہیں اس طرح تشبیہ اور استعارے کے تعلق سے بھی یہ کہا جا سکتا ہے۔ الفاظ کے معنوی حدود قائم رہتے ہیں۔ بہ ایں ہمہ کوئی بھی کہہ سکتا ہے کہ ''اس کا چہرہ پھول ہے'' اور ''اس کا چہرہ پھول جیسا ہے'' دونوں صورتوں میں لفظ ''پھول'' معنوی اعتبار سے محدود ہے۔ اچھی اور مکمل بحث شاعری تو وہ ہے جس میں الفاظ لغت، تشبیہ، استعارے، مجاز مرسل اور کنایے کے حدود سے بھی آگے نکل جائیں اور شاعر لفظیات کے حوالے سے اپنی بوطیقیا خود ترتیب دے۔ بیتاب کے تعلق سے یہ بات بلا تامل کہی جا سدتی ہے۔ ظفر اقبال کے حوالے سے یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ وہ الفاظ کی لسانی توڑ پھوڑ کے قائل ہیں جبکہ بیتاب اس معاملے میں کافی محتاط واقع ہوئے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ دونوں ''شب

خون'' کے حوالے سے پایہء اعتبار تک پہنچے۔ ظفر اقبال پہلے آئے انہیں زیادہ توجہ ملی۔ جب پرتپال سنگھ بیتاب کا وقت آیا، صحت کی خرابی کی وجہ سے فاروقی صاحب کی ادبی ترجیحات بدل چکی تھیں اور انھیں ''شب خون'' بند کرنا پڑا۔ تاہم مدعا ہرگز یہ نہیں کہ ظفر اقبال کے سلسلے میں فاروقی صاحب کی ''ترجیح بلا مرجع'' ہے۔ دوسری بات یہ کہ بیتاب نے تجربوں سے پرہیز کیا جب کہ ظفر اقبال کی شہرت کی ایک غالب وجہ ان کے عجیب وغریب تجربے ہیں۔ عین ممکن ہے کہ بعض قارئین کو میری بات ناگوار گزرے تاہم اس بات سے انکار ناممکن ہے کہ ظفر اقبال جس بلندی پر فائز ہیں اس بلندی تک پہنچنے کا زینہ بھی فاروقی صاحب کا فراہم کردہ ہے۔

بہر حال! بات ہو رہی تھی بیتاب کے ڈکشن کی۔ چند الفاظ ایسے ہیں جن کا استعمال وہ بار بار کرتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے ڈکشن کے حوالے سے ایک ڈیزائن یا پیٹرن (Pattern) ابھر رہا ہو۔ بہر حال بیتاب کو قطعی طور پر علامتی نوعیت کا شاعر نہیں کہا جا سکتا۔ فرانسیسی علامت نگاری اصلیت پسندوں (Realists) کے رد عمل میں پیدا ہوئی۔ اصلیت پسندوں کے خیال میں تحریر یا فن حقیقت کی نمائندگی ویسی ہی کرتی ہے جیسی حقیقت نظر آئے یا تجربی طور پر محسوس ہو۔ علامت پسند کے خیال میں الفاظ آپس میں مربوط ہوں ضروری نہیں۔ ان میں کیسا Pattern تشکیل کرتے ہیں یہ اہم ہے۔ یہ تشکیل دنیا کو نئی آنکھوں سے دیکھنے میں معاون ہوتا ہے بلکہ کثیر نہیں اندھیرے اجالے میں لپٹی ہوئی دنیا کی تفہیم وادراک میں مدد بھی کرتا ہے۔ بعض کی نظروں میں اشاریاتی نظام استعاراتی نظام کی انتہا ہے۔ میرے خیال میں اشاریاتی نظام استعاراتی نظام سے انحراف ہے۔ بہ ایں ہمہ تشبیہ اور استعارے میں جو فرق ہے اس کی نوعیت معنوی نہ ہو کر نحوی ہے بہ صورت دیگر دونوں میں کوئی خاص فرق ہیں۔ ملارمے کے الفاظ میں'' To name is t destroy to suggest is to

create'' جملہ آسان ہے، ترجمے کی چنداں ضرورت نہیں۔ تشبیہ اور استعارے دونوں ''To name'' کے ہی زمرے میں آئیں گے۔

اس فلسفے کے زیر اثر کی گئی شاعری پیچیدگی، گہرائی، کثیر تہی نحوی پختگی اور محاکات سے مملو ہے۔ شاید کہنے کی ضرورت نہیں کہ بیتاب کی شاعری میں جابہ جا ان کیفیات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، تاہم بیتاب کی شاعری کو بحیثیت مجموعی، Symbolic Poetry نہیں کہا جا سکتا۔ ان کی لفظیات پر گفتگو اس سیاق وسباق کو مزید روشن کر سکتی ہے۔

چند الفاظ ایسے ہیں جن کا استعمال بیتاب تواتر سے کرتے ہیں۔ غزل اپنے آپ ایک موضوعی صنف نہیں ہے، جیسا کہ سب جانتے ہیں۔ ایسے میں بیتاب کی تقریباً تمام غزلوں کا بغور مطالعہ کرنا اور اس مطالعے کے پیش نظر ایسے الفاظ کا انتخاب کرنا جو تواتر سے مستعمل ہوں ایک ایک دقت طلب عمل ہے۔ انتخاب سے زیادہ دقت طلب عمل ہے ایسے الفاظ سے Pattern ترتیب دینا اور اس Pattern سے مفید مطلب معنوی اور اشاریاتی نتائج اخذ کرنا۔ کوشش کرنے میں چنداں مضائقہ نہیں۔ لفظ کا استعمال کچھ اس طرح ہے پتھر 27 بار، انار 12 بار، برف 10 بار، جزیرہ/ جزیرے/ جزیروں 21 بار، ثمر شجر 34 بار، سمندر 18 بار، صحرا 23 بار، شہر 37 بار، کیکٹس گلاب 3 بار، بات واضح ہے کہ اگر شاعر چند الفاظ کا استعمال تواتر سے کر رہا ہو تو اس کے ذہن کی لاشعوری سطح پر ایک مبہم او نیم معنوی نیم اشاریاتی لسانی نظام کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اور اس نظام تک باشعور قاری کی رسائی ناممکن نہیں۔ کوئی یہ کہہ سکتا ہے کہ کیکٹس گلاب کا استعمال تو صرف تین اشعار میں کیا گیا ہے، ایسے میں کسی معنوی یا اشاریاتی Pattern کی نشاندہی کیسے کی جا سکتی ہے؟ بالکل بجا، تاہم اگر بقیہ الفاظ اگر کسی مخصوص معنوں، اشاریاتی Pattern کی طرف

اشارہ کررہے ہوں تو ایسے کسی قلیل الاستعمال لفظ کی معاونت سے بھی اس مخصوص Pattern تک رسائی ممکن ہوسکتی ہے۔ کیٹس، گلاب کی اہمیت انہی معنوں میں ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس بات کی پوری کوشش کی گئی ہے کہ مندرجہ الفاظ اور ان کی تعداد صحیح ہو تاہم فروگذاشت کے امکان کو رد نہیں کیا جا سکتا۔ واضح رہے کہ الفاظ شماری کا مقصد معنوی، اشاریاتی رجحان کو دریافت کرنا ہے یہ کوئی علم الحساب یا شماریات کا معاملہ نہیں اس لیے معمولی فروگذاشت سے نتائج پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ دوسری بات یہ کہ مخصوص بہ بیتاب ڈکشن کی یہ فہرست محض وضاحتی ہے محتوی نہیں۔ عین ممکن ہے چند دیگر الفاظ بھی مماثل اہمیت کے حامل ہوں۔

سب سے پہلے لفظ ''پتھر'' کو لیں۔ عام طور پر اسے منفی معنوں میں لیا جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو ـ

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں، اسد
سنگ اٹھایا تھا، کہ سر یاد آیا

وفا کیسی ، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل، تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

تاہم جب بیتاب ''پتھر'' کا استعمال کرتے ہیں، پتھر کا مثبت پہلو پیش نظر رہتا ہے۔ اکثر وہ پتھر کو ایک ممکنہ مجسمہ کی شکل میں دیکھتے ہیں جسے کسی آذر کی تلاش ہے۔

اس آوازوں کے شہر میں پتھر تو میں بھی تھا
اتری کسی نظر میں نہ کوئی ادا مری

مرے پتھر میں کچھ پیکر تو ہوگا
مرا سپنا کبھی سا کار کرنا

اس طرح اس کا اک اک پتھر دیکھنا
خود بھی پتھرا جائے گا اک دن وہ آزر دیکھنا

ان اشعار میں ''پتھر'' بیتابؔ کی ناشناسی کا اشاریہ ہے۔ بیتابؔ اپنی ناشناسی کے نوحہ گر تو نہیں تاہم سراپا احتجاج ضرور ہیں۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ بیتابؔ کا تعین قدر اب تک ویسا نہیں ہوا، جیسا ہونا چاہیے تھا۔ بیتاب خود بھی بے نیاز رہے۔ اگر مستعمل الفاظ کو لغوی سطح پر ڈی کوڈ کریں تو ایسا معلوم ہوگا بیتابؔ اپنی یہ گلہ، یہ احتجاج آہ و زاری نہیں بلکہ ایک سنجیدہ تخلیقی ردعمل ہے۔ بیتابؔ کو بطور فنکار ایک ایسے صاحب نظر کی تلاش ہے جو اسے ایک ناتراشیدہ پتھر کی شکل میں نہیں بلکہ تراشیدہ پیکر کی شکل میں دیکھے۔ بہ ایں ہمہ یہ تو شاید بیتاب کے دشمنوں کے لیے بھی کہنا ناممکن ہے کہ وہ (بیتاب) اب تک ایک سنگ ناتراش ہیں۔ پتھر کے ذریعے بیتابؔ نے اپنی حاضری تو درج کرا ہی دی ہے۔

کچھ دائرے بنائے تھے لہروں نے اور پھر
پتھر جو تھا وہ جھیل کے اندر اتر گیا

زیرِ سطح ارتعاش کی نشاندہی کا کام باشعور قارئین کو کرنا ہے۔
لفظ ''انا'' کا بھی استعمال بیتابؔ نے متعدد اشعار میں کیا ہے۔ کہیں تو اس لفظ

کو خالصتاً لغوی معنوں میں استعمال کرتے ہیں تو کبھی داخلی کرب کے اشاریے کے طور پر۔ بعض اشعار میں یہ لفظ درونی شکست وریخت کی علامت کے طور پر ابھرتا ہے۔

میری انا کا مول وہ دے بھی تو کس طرح
یہ قتل وہ ہے جس کا کوئی خوں بہا نہیں

اس انا کے فیض سے ہم تھے بہت بگڑے ہوئے
آج کچھ اچھا لگا اپنا نرادر دیکھنا

بیتابؔ مجھ کو اپنی جنا کا گلہ نہیں
مجھ سے مری انا بھی مگر لے گئی ہوا

انجم و ماہ خلا آوارہ
در بدر میری انا آوارہ

لفظ جزیرہ، جزیرے، جزیروں کا استعمال بھی بیتابؔ نے بار ہا کیا ہے۔ کبھی تو وہ اس لفظ کو ایک ایسے شخص کی آخری پناہ کے طور پر دیکھتے ہیں جو شدید احساس عدم تحفظ کا شکار ہو۔ کبھی وہ اس لفظ کو خوابوں کی جنت (Eldorado) کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ جزیرے کو دنیا کی جھنجھٹوں سے دور روپوش ہو جانے کی جگہ متصور کرتے ہیں تو کبھی ''پتھر'' کی طرح اپنی ناشناسی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

میں تیروں تو پانی مجھ کو گہرا دے
تھک جاؤں تو کوئی سبز جزیرا دے

بس گئے جو کسی جزیرے میں
ساحلوں کی انھیں تمنا کیا

منتظر ازل سے ہوں میں کسی کولمبس کا
بیکراں سمندر میں بے نشاں جزیرہ ہوں

بیتاب کا مطالعہ وسیع اور مشاہدہ عمیق ہے۔ قدیم ہندوستانی فلسفے میں نروان یا موکش کا تصور کافی مقبول ہے۔ آواگون کے فلسفے کے مطابق جنم جنمانتر کا چکر چلتا رہتا ہے۔ پنر جنم (تناسخ) کا چکر تب تک چلتا رہے گا جب تک کہ آتما پرماتما میں ضم نہ ہو جائے۔ اسے ہی موکش یا نروان کی پراپتی (حصول) کہتے ہیں۔ بیتاب کو جزیرے کی تلاش اس لیے بھی ہے کہ وہ دنیاوی موہ مایا سے دور بھاگنا چاہتے ہیں۔ بیتاب کی انفرادی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اردو غزل کے ایک اہم عنصر تصوف کے مماثل قدیم ہندوستانی فلسفے کے اہم عناصر کو پیش کرتے ہیں ۔

کشتی شکستہ اور جزیرہ ہنوز دور
بیتاب ہو رہی ہے مخالف ہوا مری

پانی راستہ دیگا ایک دن سفینے کو
بے نشاں جزیرے تو انتظار کر میرا

بیتاؔب سب وہ موج و تلاطم میں بہہ گئے
لائے تھے ساتھ کتنے جزیروں کے خواب ہم

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے یہاں جزیرے کی حیثیت اطلاعاتی نہیں اشاریاتی ہے۔ اگر کوئی صاحب ''بیتاؔب کی شاعری میں آواگون کا فلسفہ'' پر مضمون لکھنا چاہیں تو انھیں مفید مطلب متعدد اشعار مل جائیں گے۔

فہرست میں درج دیگر الفاظ بھی معاصر حسیت، احساس عدم تحفظ، ناشناسی کا گلہ خوابوں کی جنت (Eldorado) کی تلاش، داخلی کرب، درونی شکست و ریخت کی نمایندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں:

یخ بستگی محیط ہے فکر و شعور پر
ان برف موسموں کو کوئی آفتاب دے

کچھ دھوپ اس کو چیر کے ہم تک پہنچ گئی
کچھ ہم پر اس درخت نے سایہ نہیں کیا

شہر تو خود اجڑتا جاتا ہے
اور اب چاہتا ہے صحرا کیا

بیتاؔب فنی لوازمات سے بخوبی واقف ہیں۔ اطلاعات کے مطابق ان کا تعلق جوش ملسیانی اسکول سے ہے نیز انھوں نے حضرت ساحر سیالکوٹی سے شرف تلمذ

حاصل کیا ہے۔ متعدد اشعار ایسے ہیں جن سے بیتابؔ کی فنی واقفیت کا ہی نہیں بلکہ گرفت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ وستر (वस्त्र) ہندی لفظ ہے جس میں 'تا' ساکن ہے۔ بیتابؔ نے ضرورت شعری کے تحت ایک ہی شعر میں دو مرتبہ 'تا' کو متحرک باندھا ہے۔

وستر پہنے ہیں بیتابؔ
پھر بھی ہوں نر وستر میں

ہندی میں منتر میں 'تا' ساکن ہے۔ بیتابؔ نے ضرورت شعری کے تحت 'تا' کو متحرک رکھا ہے۔

کنچن ماٹی ایک ہوئے
جان گیا جب منتر میں

واضح رہے کہ 'کنچن' 'ماٹی' ہندی کے الفاظ ہیں۔
ہمزۃ الوصل کا استعمال بھی وہ خوب جانتے ہیں۔ ملاحظہ ہو۔

اکھڑ اپنی زمین سے بھی گئے
آسمانوں میں ہم اڑے بھی نہیں
نکل آئے ہیں دور جنگل میں
یاد اب ہم کو راستے بھی نہیں

یہ ایک ایسی غزل کے اشعار ہیں جو 'بحر خفیف' یعنی فاعلاتن، فعلاتن مفاعلن فعلن پر ٹوٹتے ہیں'' اکھڑ اپنی'' کا الف اور'' نکل آئے'' میں'' آئے'' میں الف مدّہ کا متحرک الف وصل کا شکار ہو رہا ہے اور'' اکھر اپنی'' اور نکل آئے'' مفاعیلن پر نہیں بلکہ فعلاتن پر ٹوٹتے ہیں اور مکمل مصرع کو موزونیت فراہم کرتے ہیں۔ لیکن قوافی کے حوالے سے یہی بات نہیں کہی جا سکتی۔ میں ساحر سیالکوٹی کے متعلق زیادہ نہیں جانتا تاہم محسوس یہ ہوتا ہے کہ تلمذ میں علم العروض پر زیادہ زور رہا اور غالباً علم القوافی پر دھیان نہیں دیا گیا۔ ایک غزل ایسی ہے کہ جس میں مطلع میں فاش قسم کی ایطائے جلی ہے اور حرف روی قائم ہی نہیں ہوتا ملاحظہ ہو ؎

گیلی مٹی کی طرح ہوں میں پھسلتا جا رہا ہوں
حادثہ کیسا ہے یہ خود سے اکھڑتا جا رہا ہوں
(موج ریک، ص106)

مبینہ قوافی'' پھسلتا'' اور'' اکھڑتا'' میں آخر حرف اصلی بالترتیب''ل'' اور'' ڑ'' ہیں لہٰذا حرف روی قائم ہی نہیں ہوتا اور بغیر مشترکہ حرف روی کے پوری غزل ہی بغیر قافیے کی قرار پائے گی۔ تاہم فنی مناقشے سے غالب اور اقبال بھی مبرا نہیں رہے۔ غالب کی ایک رباعی کے ایک مصرع'' دل رک رک کے بند ہو گیا ہے غالب'' میں شروع میں ایک سبب خفیف اضافی ہے۔ بھلا ہو شمس الرحمٰن فاروقی کا جنھوں نے خزم کی صنعت کی نشاندہی کر جواز مہیا کر دیا۔ مدعا یہ کہ ایک آدھ غزل میں فنی خامی سے بیتابؔ کی حیثیت مجروح نہیں ہوتی۔ مجھے امید ہے کلیات کی ترتیب کے دوران وہ مذکورہ غزل پر نظر ثانی ضرور کریں گے۔ چند غزلیں ایسی بھی ہیں جن میں بیتاب نے

حروف ماقبل روی میں چند رعایتیں کی ہیں،(خود رنگ ص ۲۵) کلیات کی ترتیب کے وقت اس غزل پر بھی نظر ثانی کی ضرورت ہے۔ اگر کسی استاد کی سند مل جائے تو اچھا ہوگا۔ اخیر میں یہ کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ بیتاب کو وہ مقام اب تک نہیں ملا جس کے وہ مستحق ہیں۔ غالباً ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ دور دراز پونچھ کے علاقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اگر ان کا تعلق یو پی، بہار یا دہلی سے ہوتا تو وہ ایسی بلندی پر فائز ہوتے جو ان کا جائز مقام ہوتا۔ ادارہ سر بز نے ایک نیک کام کیا ہے۔ عین ممکن ہے کہ اس شمارے میں بیتاب نام کے جزیرے کو دریافت کرنے والے ایک نہیں کئی کولمبس مل جائیں۔

●●●

افسانے کے قواعد

گوتم بدھ نے فرمایا کہ دس چیزیں انسانی اعمال کو عیوب میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ان میں سے تین کا تعلق جسم سے، چار کا زبان سے اور تین کا دماغ سے ہے۔جسم سے متعلق برائیاں قتل، چوری اور زنا ہیں، زبان سے متعلق برائیاں جھوٹ، غیبت، گالی اور یاوہ گوئی ہیں۔ دماغ سے متعلق برائیاں ہیں، لالچ، نفرت اور فریب۔تمام برائیاں ''خواہش'' کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔

مسئلہ یہ ہے کہ ان تمام برائیوں کے بغیر کہانی ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔کسی ایسی کہانی کا تصور کریں جس میں تمام کردار پابند صوم وصلوٰۃ ہوں اور ان کے تمام اعمال شرعی حدود میں مقید ہوں۔کہانی کا اسقاط ہو جائے گا۔تمام برائیوں کو غائب کر دیں تب بھی ان برائیوں کا منبع ''خواہش'' پھن کاڑھے جھوم رہی ہوگی۔گناہ اور خواہش گناہ ہی کہانیوں کے رفتار افزا ہیں۔

یہ بات تو ہوئی کہانی کی۔مگر افسانہ کیا ہے؟ افسانوں کے متعلق کچھ لکھنا سہل ممتنع میں شعر کہنے کے مترادف ہے۔سہل پسندوں کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے ''افسانے کی حمایت میں'' لکھ کر وافر آسانیاں مہیا کر دی ہیں۔مولانا سہا کے قد کے مقابل ایک صاحب نقد Henry James کی نوٹ بک پڑھ کر افسانے کا منصب طے کرتا ہے اور اس خوشگوار نتیجے پر پہنچتا ہے کہ واقعی افسانہ بطور صنف سخن (Genre)

بلند مرتبہ پر فائز ہے۔ مگر جب وہ اسے اپنی کتاب میں شامل کرتا ہے۔ تو کتاب کا نام رکھتا ہے۔ ''اردو فکشن...''، اور تضاد یہیں شروع ہوتی ہے۔ افسانے کے لیے 'مختصر افسانہ'' یعنی Short Story کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ ہمارا صاحب نقد کتاب کا نام سے ہی اپنے استدلال کی نفی کر دیتا ہے۔ وہ کسی Tabloid سے حوالہ لاتا ہے کہ چونکہ New Yorker میں قرۃ العین حیدر اور منٹو کا ذکر ہے اس لیے افسانہ کی صنفی بلندی عظمت کا اعتراف لازمی ہے۔ اردو میں ثبوت کے لیے ایک Taboloid کا سہارا لینا جسے خود امریکہ میں اعتبار حاصل نہیں، اور خوش ہونا کہ انھوں نے'' افسانے کے حمایت میں'' کی نفی کر دی دوسروں کو محظوظ ہونے پر مجبور کر دیتا ہے۔

تاہم کیا کیا جائے، ''افسانے کی حمایت میں'' اپنی اشاعت کے بیس برس بعد بھی افسانے کے حمایتوں کا حوالۂ آغاز بنا ہوا ہے۔ افسانے پر لکھتا ہے؟

فارمولا بہت آسان ہے۔ ''افسانے کی حمایت میں'' کی رد سے شروع کیجئے۔ کچھ نہ کچھ لکھا ہی جائے گا۔ جب لکھا جائے گا تب پڑھا بھی جائے گا۔ جب پڑھا جائے گا تو عین ممکن ہے مکالمہ بھی قائم ہو جائے۔ کیا معاملہ واقعی اس قدر آسان ہے؟

دراصل معاملہ یہ ہے افسانے سے متعلق خود مغرب میں سیر حاصل گفتگو کا فقدان ہے۔ Edgar Allen Poe نے وحدت تاثر کا نظریہ 1840 کے آس پاس پیش کیا مگر Henry James نے 1864 میں اکیس سال کی عمر میں اس بات پر تاسف کا اظہار کیا کہ فکشن کی کوئی بوطیقا اس وقت تک ترتیب نہیں دی گئی تھی۔ اس نے تو افسانے کو فکشن تسلیم نہ کیا۔ اگر کیا ہوتا تو اپنے شہرۂ آفاق مضمون Art of fiction میں Short Story کا کوئی نہ کوئی تذکرہ ضرور کرتا، جیسے اس نے Water Beasant کے مقالے جواب میں تحریر کیا تھا۔ والٹر بیسنٹ کے مقالے کا نام

بھی Art of fiction تھا جسے اس نے Royal Institution میں پڑھا تھا۔ مگر ''جواب آں غزل'' اس قدر شہرت ہوئی کہ لوگ اصل ''غزل'' کو ہی بھول گئے۔ والٹر بیسینٹ کے مقالے کے صرف ان حصوں کو قابل اعتنا سمجھا جاتا ہے۔ جنھیں ہنری جیمس نے مقتبس کیا۔ Edgar Allen Poe سے متعلق چند باتیں بہت دلچسپ ہیں۔ اسے افسانے (Short Story) کے موجد سے زیادہ جاسوسی ناول کے رائد (Pioneer) کے طور پر جانا جاتا ہے۔ اور افسانے یعنی Short Story کی حمایت میں اس کا صرف ایک افسانہ، جی ہاں صرف ایک افسانہ، Ligcia پیش کیا جاتا ہے۔ جسے اس نے 1838 میں تحریر کیا تھا۔ Edgar Allen Poe کی شہرت کی وجہ اس کی Theory نہیں بلکہ اس کے تحریر کردہ جاسوسی افسانے ہیں۔ جن میں حسب ذیل بہت مشہور ہوئے:

The Murders in Ruc Morgue

The Mystery of Maric Roget

The purlioned Letter

The Gold Bug

علاوہ ازیں، پو کی شہرت اس کی شرۂ آفاق نظموں سے بھی ہے جن میں The Reven, The Bells وغیرہ مشہور ہوئیں۔ جس شخص کو سب سے زیادہ ''افسانے کی حمایت میں'' نظریہ ساز کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس نے خود افسانوں پر بھی مرکوز اور غائر توجہ کی ہی نہیں۔ جاسوسی تحریروں پر تکیہ کیا۔

کہانی، افسانہ اور ناول

بات پھر بھی رہ جاتی ہے کہ آیا فکشن ہے کیا؟ کم از کم اردو کی حد تک جب فکشن پر گفتگو ہوتی ہے، اس میں لوک کہانی، افسانہ اور ناول تینوں شامل ہوتے ہیں۔

انگریزی میں افسانے کو Short Story کہتے ہیں مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ کوئی بھی کہانی اگر مختصر ہو تو Short Story ہو جائے گی۔ افسانے میں ایک وحدت تاثر ہوتا ہے۔ مگر اس کا کینوس جب چھوٹا ہوتا ہے۔ برینڈر میتھیوز Brander Mathews کے الفاظ میں:

"Often it may be noted, by the way, the short story fulfils the three false unitics of French classic dratna it shows one action: in one place on one day. A short story deals with a single emotion or scries of emotions called forth by a single situation."

افسانے میں وحدت تاثر ہوتی ہے اور افسانہ اپنے آپ میں ایک مکمل، ناشکستہ اکائی ہوتا ہے۔ ناول کو اقساط یا مناظر (Episodes) میں تقسیم کیا جا سکتا ہے لیکن افسانہ کسی ناول کا ایک باب نہیں ہو سکتا کیوں کہ اس صورت میں یہ وحدت تاثر کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

شفیع جاوید کے افسانے وحدت تاثر کی اعلیٰ ترین مثالیں ہیں۔ وحدت تاثر کا افسانے کی ضخامت سے کوئی تعلق نہیں۔ شفیع جاوید کے افسانے ڈیڑھ صفحے سے لے کر تیس صفحے تک ضخیم ہو سکتے ہیں مگر وحدت تاثر ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ ان کا ڈیڑھ صفحے کا افسانہ ہے ''میں، وہ'' اس میں وحدت تاثر جون ایلیا کے ایک شعر میں سمیٹا جا سکتا ہے۔

نسلیں گذر رہی ہیں مرے غم سے بے خبر
صدیوں کی شاہ راہ پہ تنہا کھڑا ہوں میں

افسانہ ایک ریلوے پلیٹ فارم سے شروع ہوتا ہے اور اسی پلیٹ فارم پر ختم ہوجاتا ہے۔ کردار بھی ایک ہے" میں" جو اپنی ذات میں ازل سے ابد تک کی محرومیاں، کڑواہٹ اور کرب سمیٹے ہوئے ہے۔

بہر حال بات ہو رہی تھی ناول اور افسانے کی۔ افسانے میں یہ خصوصیت بھی ہونی چاہیے کہ پڑھنے کے بعد یہ احساس ہو کہ اگر سے وسعت دی گئی ہوتی یا کسی بڑے کینوس کے حصہ بنایا گیا تو یہ غارت ہوجاتا۔ بحیثیت مجموعی Lyric اور Epic میں وہی فرق ہے جو افسانے اور ناول میں ہے۔ Lyric میں شاعر ذاتی حیثیت سے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ اسے Lyrical ذریعۂ اظہار کہا جا سکتا ہے۔ Epic یا رزمیہ ایک طویل منظوم بیانیہ ہوتا ہے جس میں مختلف کرداروں کی کہانیاں تاریخی یا اسطوری پس منظر میں سمیٹی جاتی ہیں۔ تاریخی پس منظر عام طور پر سرسری ہی ہوتا ہے۔ یہاں یہ بتانا غالباً ضروری ہے کہ مذکورہ خیالات Brander Mathews سے مستعار ہیں۔ بعض ناقدین افسانے کی حمایت میں Mathews کو جزوی طور پر مقتبس کرتے ہیں۔ لیکن وہ ناول اور افسانے کے درمیان تکنیکی فرق کی باریکیاں بیان کرتا ہے، افسانے کا صنفی منصب طے نہیں کرتا۔ افسانے کے حوالے سے Katherine Anne Prter کا ایک اقتباس شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو۔ یہ اقتباس اس دیباچے کا حصہ ہے جسے Eudora Welty نے کیتھرین این پورٹر کے افسانوں کے مجموعے کے لیے تحریر کیا تھا:

> "But there is a trap lying jusrt ahead, all short story writter know what it is... The Novel. That novel which every publisher hopes to obtain from every short story writter of any gift at all, and who

finally does obtain it, nine out of ten. Already publishers have told her, " give us first novel and then we will publish your short stories."

یہ دیباچہ 19 اگست 1941 کو تحریر کیا گیا تھا یعنی مغرب میں افسانوں کی روایت مستحکم ہونے کے بعد، یعنی موپساں، چخیف، فاکز، مزد (ساکی)، خواستگار نہیں کر سکتی۔ ہوسکتا ہے افسانے تکنیکی اعتبار ناول کے اعتبار سے زیادہ وقت طلب ہوں (حالاں کہ میرا موقف اس کے برعکس ہے) مگر اس بنیاد پر اسے بہتر یا برتر صنف نہیں قرار دیا جا سکتا۔ رباعی اور قطعۂ تاریخ، غزل کے مقابلے میں کئی درجہ زیادہ وقت طلب اصناف ہیں مگر غزل کے سامنے کہاں ٹھہرتے ہیں؟ کلیم الدین احمد نے غزل کو نیم وحشی صنف سخن قرار دینے کے بعد بھی ''اردو شاعری پر ایک نظر'' میں سب سے زیادہ اعتنا غزلوں سے کیا ہے۔

نقد افسانہ کی زبوں حالی

افسانہ صنف کے اعتبار سے بقول بیچکرافٹ (H.O.Beechcraft) ایک Modest Art تو ہے مگر جدید ادب کے حوالے سے ناگزیر ہے۔ کسی بھی زبان کے ادب کی تاریخ اس کے افسانوں کے محاکے کے بغیر مکمل نہیں کہی جائے گی۔ ''افسانے کی حمایت میں'' میں افسانوں پر سیر حاصل گفتگو ہے اور یہ گفتگو ان لوگوں کے لیے مفید طلب ہے جو افسانے کی بلند منصبی کے حمایتی ہیں۔ لیکن دراصل اردو میں معروضی مباحث کا فقدان ہے۔ کبھی کبھی کوئی ممتاز شیریں ''تکنیکی تنوع'' لے کر آتی ہیں، کبھی کبھی کوئی فاروقی ''افسانے کی حمایت میں'' لے آتے ہیں۔ مگر غالب اکثریت ''پریم چند کے افسانوں میں سماجی معنویت''، ''اردو افسانے میں دیہات'' اور ''سعادت

حسن منٹو کے نسوانی کردار'' کے مضامین کی ہے۔ تاہم گوپی چند نارنگ اور وارث علوی نے کوشش ضرور کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے انتظار حسین اور بیدی کے تعلق سے ایسے مضامین قلم بند کیئے جن پر مکالمہ قائم ہوسکتا تھا۔ یہ ایک امکان تھا جسے گوپی چند نارنگ نے خود رد کر دیا۔ وارث علوی نے'' بورژ، اژ ی بورژ واژ ی'' میں افسانوں سے متعلق چند مضامین شائع کئے۔ وارث علوی کے ساتھ مسئلہ یہ کہ وہ'' آہنگ'' میں نثر لکھتے ہیں۔ ان کی تنقید اختر الایمان کے قطعہ کی طرح ہے۔

تھرتھرائی لو کہ اک موج گذرگاہ خیال
پاسبان عقل، بنیاد تمدن، کینہ پرور

ہمہ بردوش ایوان شبستاں یم نہ یم
سرفروزاں کو وہ معنی سے گریزاں ہرزہ کار

اختر الایمان لکھتے ہیں:

تقسیم انعامات کے بعد مقابلہ کا اختتام شاعری پر ہوا۔ میں نے وہی بے معنی نظم پڑھ دی جو پچھلے دنوں کہی تھی۔ معنی کو بھول کر سننے والے الفاظ کے آہنگ میں کھو گئے اور خوب واہ واہ کی۔

خوش آہنگ جملے کمزور استدلال کی بیساکھی نہیں بن سکتے۔ زور مقدمات اور استدلال پر ہونا چاہیے، زبان خواہ مستعمل الفاظ اور عام بول چال والی ہی کیوں نہ ہوں۔ وارث علوی رقم طراز ہیں:

''فن کاری دل وجود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا عرفان حاصل

کرتی ہے۔ دردمندی کے آداب سکھاتی ہے۔ اور ان سوالات کے روبہ رو
لاکھڑا کرتی ہے جومشینوں کی نبض کی دھڑکنوں کو بڑھادیتے ہیں اور جن سے
نظام کائنات خلل پذیر ہوتا ہے۔'' (ناول، پلاٹ اور کہانی)

پہلا ہی جملہ اقبال کے شعر کا نثری چربہ ہے۔''بال جبریل'' کی پہلی غزل میں شعر ہے:

گاہ مری نگاہ تیز چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

اس قسم کے خوش آہنگ جملے تخلیق کو آراستہ کر سکتے ہیں، تنقید کی زبان نہیں بن سکتے۔ تنقید تو دو نوک زبان مانگتی ہے۔ وارث علوی کے تمام جملے مبہم اور لایعنی ہیں۔''مشینوں کی نبض''؟ کون سی مشین ہے جس میں نبض ہوتی ہے اور وہ کون سے سوال ہیں فن کاری جن کے روبرو آئیں تو ''نظام کائنات'' خلل پذیر ہو جائے؟ جب عام آدمی کا استدلال رخصت ہوتا ہے تو وہ گالی گفتار پر اتر آتا ہے جب ناقد کے پاس کہنے کو کچھ بھی نہیں ہوتا تو وہ خوش آہنگ الفاظ کے سائے میں پناہ لیتا ہے۔

وارث علوی کی تنقیدی مضامین پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بشیر بد مشاعرے میں ترنم سے اپنی غزلیں سنا رہے ہیں (واضح رہے کہ بشیر بدر کبھی ایک غزل پر اکتفا نہیں کرتے) مخملی جملے تو کرشن چندر کے افسانوں کا بارگراں سنبھال ہی نہ سکے، بودی تنقید کا بوجھ کس طرح سنبھال سکیں گے؟ وارث علوی فرماتے ہیں:

''تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔'' (افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

عمل کا تعلق تو شعور سے ہوتا ہے۔ وجدان تو شعور کی نفی کرتا ہے۔ یہ ''وجدانی عمل''، کس عمل کا نام ہے؟ وجداتی حرکتیں تو ہو سکتی ہیں، وجدانی عمل ناممکن ہے۔ مزید

ملاحظہ ہو:

''اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس میں لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔''

(افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

وارث علوی نے کئی افسانوں کی تشریح لکھی ہیں ہے مگر کسی تشریح میں ان عناصر کی نشان دہی نہیں کی جس کی وجہ سے ان کے لہو کو حال آ گیا ہو۔ وارث علوی پھر فرماتے ہیں:

''تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔''

(افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

گویا عقل اور ذہانت بغیر تجربے کے حاصل ہو جاتی ہیں۔ یہاں بھی خوش آہنگی اور مخملی جملوں کی وجہ سے ایک لایعنی بات کہہ دی گئی ہے۔ ترنم کی پٹری پر غزل صرف مشاعروں میں دوڑ سکتی ہے۔ یہاں تو معاملہ تعبیر اور تشریح کی سنگلاخ زمین کا ہے۔ وارث علوی جب پلاٹ کی بات کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنی آنکھوں میں پٹی باندھ کر بے پلاٹ نما ہاتھی کی شناخت بتا رہے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

''...ایک اچھے ناول میں...ناول نگار ان (واقعات) کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے، پلاٹ میں تجسس، تہہ داری، پیچیدگی اور تصادم پیدا کرتا ہے...وہ نفسیاتی دروں بینی کو فلسفیانہ بصیرت ادا کرتا ہے تو ناول میں وہ گہرائی اور گیرائی

پیدا ہوتی ہے جو اسے عظیم لفظ کا مستحق بناتی ہے۔''

'نفسیاتی دروں بینی' اور 'فلسفیانہ بصیرت' سے قطع نظر وارث علوی عظیم ناول کے پلاٹ کی چند خصوصیات بتاتے ہیں یعنی:

تجسس یعنی کیوں؟ کیسے؟ آگے کیا؟

پیچیدگی اور تہہ داری یعنی Complication تصادم، یعنی Conflict۔

یہ خصوصیات پلاٹ کے بنیادی عناصر ہیں۔ ان کا ناول کی عظمت سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ عناصر ایک حقیر ناول میں بھی ہو سکتے ہیں۔ بیانیات (Narratology) کے آمد ناموں میں ان عناصر کا ذکر ہے۔ اگر کہیں پلاٹ ہے تو ان عناصر کا مجموعہ ہے۔ پلاٹ کا تصور بغیر تجسس، تہہ داری، پیچیدگی اور تصادم کے ناممکن ہے۔ پلاٹ میں تحلیل بھی ضروری ہے۔ جن کا ذکر وارث علوی نہیں کرتے۔ بہرحال وارث علوی پلاٹ کے متعلق مزید فرماتے ہیں:

''حقیقت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوجھتی ہی نہیں اس لیے ان کے یہاں پلاٹ کے داؤ پیچ ملتے ہیں۔''

یعنی جو پلاٹ ابھی عظیم ناولوں کا موجب تھا وہ اب داؤ پیچ کا ذریعہ بن گیا۔ پلاٹ کے متعلق وارث علوی یہ بھی فرماتے ہیں:

''پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جس کا تخیل کہانیاں ایجاد نہیں کر سکتا۔''

تو پھر اب کہاں گیا رہ عظیم ناولوں والا پلاٹ؟ راجندر سنگھ بیدی کے متعلق وارث علوی فرماتے ہیں:

''کہانی کو سمجھنا اور بے ساختی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہہ دار

ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' ہے۔''

واقعتاً وارث علوی کا انداز کسی غائب دماغ پروفیسر کا ہے جو ہر تیسرے جملے کے بعد پوچھتا ہے۔''ہاں تو میں کیا کہہ رہا تھا؟''اور اپنی نفی کر دیتا ہے۔ وارث علوی کبھی کبھی ایک ہی مضمون کے مختلف پیراگراف میں اپنی تردید کرتے رہتے ہیں۔

ہر ناول ایک نئی کتاب ہوتی ہے۔

(ناول، پلاٹ اور کہانی، پیراگراف 11)

ہر ناول دوسرے ناول کے ماڈل پر لکھا جاتا ہے۔

(ناول، پلاٹ اور کہانی، پیراگراف 13)

کبھی کبھی تو وارث صاحب ایک ہی پیراگراف میں خود کو سر کے بل کھڑا کر دیتے ہیں:

''فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔''

(افسانیہ کی تشریح، پیراگراف 20)

''عام قاری معنی اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔''

(افسانہ کی تشریح، پیراگراف 20)

کیا 'عام قاری'، 'عام لوگوں' سے مختلف ہوتا ہے؟

وارث علوی کے تنقیدی مضامین میں جملے غزل کے اشعار کے مانند ہوتے ہیں۔ ایک پیراگراف کا دوسرے پیراگراف سے کوئی ربط نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی تو واحد

پیراگراف بھی دو لخت اشعار کے نمونے کی طرح ابھرتے ہیں:

صد حیف کہ مجنوں کا قدم اٹھ نہیں سکتا
اور دار پہ ہے حضرت منصور کی گردن

افسانے کی تنقید میں سہل پسندی کا یہ عالم ہے کہ مضمون یا کتاب کے حجم کو وسعت دینے کی غرض سے تجزیے کے نام پر افسانوں کا خلاصہ پیش کر دیا جاتا ہے۔ اس علت سے نہ تو گوپی چند نارنگ بچ سکے نہ وہاب اشرفی۔ معاملہ یہ ہے کہ موضوعاتی اعتبار سے کسی کے افسانوں کا تجزیہ بہت زیادہ پڑھنے کا تقاضا کرتا ہے، اور غور وفکر الگ سے۔ لہٰذا خلاصے کا شارٹ کٹ کارآمد ہے۔ مضمون یا کتاب کی ضخامت تو بڑھے گی ہی، بہت کم مطالعہ اور اس سے بھی کم غور وفکر سے کام بن جائے گا۔

گوپی چند نارنگ نے راجندر سنگھ بیدی ('بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں') اور انتظار حسین ('انتظار حسین چوتھے کھونٹ میں') پر طویل مضامین قلم بند کیے۔ بیدی پر مضمون میں 'استعاراتی اور اساطیری' جڑوں کا تجزیہ بہت کم اور افسانوی خلاصے بہت زیادہ ہے۔ چونتیس کتابی صفحات کے مضمون میں 'رحمان کے جوتے'، 'لاجونتی'، 'کوکھ جلی'، 'اغوا'، 'گرہن'، 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کا خلاصہ ہی خلاصہ ہے۔ بقیہ عبارت کا شمار تو حشو وزوائد کے زمرے میں آتا ہے۔

مثال کے طور پر 'اپنے دکھ مجھے دے دو' کے کم از کم چودہ اقتباسات یا حوالے میں شامل ہیں جن میں اصل افسانے کی تقریباً 80 سطروں کو من وعن نقل کر دیا گیا ہے۔ 'اپنے دکھ مجھے دے دو' والا حصہ گیارہ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے میں تقریباً بیس سطریں ہیں۔ یعنی مضمون کا دو تہائی سے زیادہ حصہ مقتبسات پر مشتمل ہے۔ 'گرہن' میں گوپی چند نارنگ ساس کو راہو اور شوہر کو کیتو کہتے ہیں۔ مگر بیدی نے تو شوہر کو راہو لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''رسیلا بھی تو شکل سے راہو دکھائی دیتا ہے۔ منا کی پیدائش پر ابھی چالیسواں بھی نہ نہائی تھی تو آ موجود ہوا۔ کیا مجھے بھی اس کا قرضہ دینا ہے۔''

'چھوڑ دو' 'چھوڑ دو' راہو کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ افسانے کے اختتام پر جب 'چھوڑ دو' 'چھوڑ دو' کی گردان ہوتی ہے وہاں نہ ساس ہے نہ شوہر، وہاں تو نتھو رام ہے جو راہو کیتو کی نمائندگی کر رہا ہے۔ یہ میری ذاتی تعبیر نہیں افسانے کا واقعہ ہے۔ تارنگ کہیں راہو اور کیتو کی نشاندہی میں کچھ الجھاوے میں تو نہیں پڑ گئے؟

وہاب اشرفی نے بھی راجندر سنگھ بیدی پر ایک کتاب لکھی، ''راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں۔'' یہ 87 صفحات پر مشتمل ہے۔ 38 صفحے تک اردو افسانے کی روایت اور راجندر سنگھ بیدی کے حالات زندگی ہیں۔ 34 صفحات میں نو افسانوں کا خلاصہ ہے۔ صرف 16 صفحات میں بیدی پر دو مضامین ہیں 'راجندر سنگھ بیدی کا فنی شعور' اور 'بیدی کا اسلوب'۔

تو جناب یہ ہے اردو میں افسانے کی تنقید کی حالت۔ میں نے صرف چند ناموں کا احاطہ کیا ہے جو افسانوی تنقید کے اسپیشلسٹ کہے جاتے ہیں۔ گلی گلی میں پھلتی پھولتی تنقید کی دکانوں کو شمار میں لے لوں تو قیامت کی توقع ہے۔ تاہم شمیم حنفی نے نہایت عرق ریزی اور ایمانداری سے انتظار حسین پر لکھا ہے۔ 'جاتری' پر جو کچھ انھوں نے افسانے کے حوالے سے لکھا ہے اس سے ان کے مطالعے کا اندازہ ہوتا ہے۔ انھوں نے شعر اور افسانے کے درمیان باریک فرق کو نمایاں کیا ہے۔ شعر کو انھوں نے دانش کی آفاقیت سے مملو اور وقت کی قید سے آزاد بتایا ہے۔

''وہ تمام باتیں جو ہمیں سب سے زیادہ مرغوب اور ہمارے لیے سب سے قیمتی ہیں انتہائی اچھی زبان میں آج سے پہلے کہی جا چکی ہیں۔''

''ادب کو پرکھنے کا کوئی بھی معیار خالص ادبی نہیں ہوتا۔''

''ادب پیدا کرنے والے سے اگر اس کا فنی اور لسانی شعور چھن جائے تو اس کے پاس ایک بے رنگ تاریخی دستاویز کے سوا اور کیا رہ جائے گا۔''

دو ٹوک باتیں الفاظ کی بازی گری نہیں، آہنگ کی شعبدہ بازی نہیں۔ نہ تو نفسیاتی دروں بینی، نہ ہی 'فلسفیانہ بصیرت'۔ سب سے بڑی بات یہ کہ خلاصوں کا شارٹ کٹ نہیں۔ انتظار حسین کے حوالے سے ٹھوس اور جامع باتیں ہیں۔

احمد ہمیش کی 'کہانی مجھے لکھتی ہے' افسانے کی بہترین تھیوری مانی جا سکتی ہے۔ آپ اس افسانے کو تین مرتبہ پڑھیں اور یوں پڑھیں کہ افسانہ نہیں اردو افسانوں کی بیانیات (Narratology) اور تھیوری دونوں کو بیک وقت پڑھ رہے ہیں۔ تیسری قرأت کے بعد معلوم ہوگا کہ احمد ہمیش نے افسانے کے افسانے کو بیان کر دیا ہے۔ پہلے جذبات نگاری کی اہمیت بیان کی گئی ہے۔ افسانے کی منطق ہی الگ ہوتی ہے۔ کتا ثماٹر کھا سکتا ہے، افسانے کی رو سے یہ جائز ہے۔ افسانے کی منطق ناممکن کو بھی ممکن بنا سکتی ہے۔ تاہم حقائق کی درستی اگر افسانے کی منطق سے مطابقت نہیں رکھتی تو یہ کمزور افسانے کی ضمانت بن جاتی ہے۔

''کہانی نے پھر مصنف سے کہا۔

''مجھے اس طرح لکھو کہ میں ناممکن بن جاؤں۔''

یہ لکھ کر احمد ہمیش نے ثابت کر دیا کہ سارے افسانے جھوٹے ہوتے ہیں۔ من وعن تو نہیں مگر فاروقی نے تقریباً یہی بات 'لاہور کا ایک واقعہ' میں کہی ہے۔ کہانی کو دل سے نکلتا دکھا کر ہمیش نے یہ بھی کہا کہ افسانہ نگاری بنیادی طور پر آرٹ ہے کرافٹ نہیں۔'' وہ (کہانی) مصنف کے قلب کے مرکزی حصے سے باہر نکل رہی تھی۔'' کہانی

کو مصنف سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اسٹرکچرلزم اور پوسٹ اسٹرکچرلزم مصنف کا قتل، دال مدلول میں الجھے اور الجھاتے رہتے ہیں۔ کہانی اور مصنف لازم وملزوم ہیں۔

''میں (کہانی) تم (مصنف) سے الگ نہیں ہوں۔ میں تم میں شامل ہوں۔
بس تم میں اور مجھ میں نام کا فرق ہے۔''

اس (کہانی) نے مصنف کو چونکایا۔ ''اگر تم میرے بغیر رہ سکتے ہو تو رہ کے دکھاؤ۔'' مصنف اپنی کہانی کے ذریعہ ہر بار ایک نئی زندگی جیتا ہے۔

''یہ کیسی مجبوری ہے کہ ایک آدمی، خدا کی طرف سے ایک بار پیدا ہو مگر ان گنت بار اسے کہانی پیدا کرتی رہے۔''

مصنف کہانی کے خلاف کچھ نہیں لکھ سکتا۔ وہ کہانی نہیں لکھتا، کہانی اسے لکھتی ہے۔ تخلیقی عمل پر مصنف کی کوئی گرفت نہیں۔

''مطلب یہ کہ مصنف صرف بیان کرتا ہے اور میں (یعنی کہانی) بیان کو جنم دیتی ہوں۔ میں بیان کی ماں ہوں۔''
''اگر تم بیان ہو تو میں کیا ہوں...؟ (مصنف۔)'' تم خود ایک بیان ہو۔''

میں اس افسانے کی مزید تفصیل میں نہیں جانا چاہتا۔ تاہم یہ تو کہہ ہی سکتا ہوں کہ اگر اردو افسانے کی تھیوری اور بیانیات (Theory and Narratology) کو بیک وقت سمجھنا ہو تو احمد ہمیش کے مذکورہ افسانے کو ضرور پڑھیں، بار بار پڑھیں مگر افسانے کی طرح نہیں۔

کیس اسٹڈی کے طور پر افسانے کے فن اور تکنیک کو سمجھانے کی کوشش دو ہی شخصوں نے کی ہے، شمس الرحمٰن فاروقی اور احمد ہمیش۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے 'افسانے

کی حمایت میں، تین حصوں میں لکھا ہے۔ پہلا حصہ ایک خط کی شکل میں ہے، دوسرا حصہ انٹرویو کی شکل میں اور تیسرا پینل ڈسکشن کی طرح ہے۔ علاوہ ازیں فاروقی نے 'لاہور کا ایک واقعہ' لکھ کر یہ ثابت کر دیا کہ افسانے کا سچ عام زندگی کے سچ سے مختلف ہوتا ہے۔ احمد ہمیش نے بھی کیس اسٹڈی کا ہی طریقۂ کار اپنایا اور افسانے کے ہی ذریعہ افسانے کا فسانہ پیش کر دیا۔

بعض افسانہ نگار مخصوص حقائق نگاری میں تسامحات کو بلا جواز جائز ٹھہراتے ہیں۔ اگر افسانے کا جواز حقائق میں تسامحات سے مطابقت نہیں رکھتا تو یہ افسانہ نگار کی تحقیقی کمزوری ہے۔ مثلاً فاروقی کے افسانے 'لاہور کا ایک واقعہ' کو لیں۔ یہاں فاروقی کو یہ ثابت کرنا ہے کہ تمام افسانے جھوٹے ہوتے ہیں لہٰذا افسانے میں لاتعداد حقائق نگاری کے تسامحات ہیں لیکن ان میں اور افسانے کے جواز میں کوئی عدم موافقت نہیں۔ اگر کوئی یہ لکھ دے کہ آزادی 1947 میں نہیں بلکہ 1940 میں حاصل ہوئی تھی اور اس بیان کا افسانے کے جواز سے کوئی تعلق نہ ہو تو یہ کمزوری ہے۔ تحقیقی خامی بالعموم فنی خوبی کا نعم البدل نہیں بن سکتی۔

افسانہ: فن کاری یا صناعی

شاعروں کے ساتھ ایک بہت بڑا مسئلہ ہے کہ شاعری کے فنی لوازمات منضبط ہیں۔ عروض و بلاغت میں درک رکھنے والوں کی کمی نہیں۔ نگاہ بھٹکی نہیں کہ حادثہ ہوا۔ کسی بھی رسالے کے مراسلاتی حصے کو دیکھیں، دو چار خطوط تو ایسے مل ہی جائیں گے جن میں کسی کی غزل کے فنی اسقام کی نشاندہی کی گئی ہوگی۔ جس طرح عروض و بلاغت سے واقفیت ہی اچھی شاعری کی ضمانت نہیں، اسی طرح موزونیٔ طبع بھی بڑی شاعری کی ضمانت نہیں۔ میر، غالب، ذوق اور مومن تمام شعرا عروض و بلاغت کے عالم تھے۔

مگر فن کاری تو خداداد ہوتی ہے۔ خال خال ہی ایسا ہوتا ہے کہ عمیق مطالعہ اور مشاہدہ بھی بڑی فن کاری کے مظاہر بن کے سامنے آتے ہیں۔

افسانہ نگاروں کو یہ مسئلہ درپیش نہیں۔ عمومی جملے افسانے کو فنی اعتبار سے گرا نہیں سکتے۔ اگر کسی نے یہ لکھ دیا کہ فلاں افسانہ نگار فنی اعتبار سے کمزور ہے تو افسانہ نگار پل پڑے گا کہ 'ثابت کرو'۔ اصل صورت یہ ہے کہ افسانہ نگار فنی لوازمات سے کماحقہ واقف نہیں مگر موزوں طبع ضرور ہے، اعتراض کنندہ بھی عمومی جملوں کا ماہر ہے۔ گفتگو اس لیے بھی ضروری ہے کہ ایک روش سی چل پڑی ہے کہ افسانہ نگار ہی ناقد کا کردار ادا کرے۔ معاملہ یہ ہے کہ بالعموم افسانہ نگار کے پاس کوئی نظریاتی پس منظر نہیں ہوتا۔ افسانہ نگاری کے لیے یہ ضروری بھی نہیں، مگر نقد و نظر کے لیے تو ضروری ہے ہی۔ افسانہ نگار کے پاس تخلیقی ذہن تو ہو سکتا ہے، تجزیاتی ذہن بھی ہو یہ لازمی نہیں۔

افسانہ نگار ناقد کی معروضی حیثیت مشتبہ ہے کیونکہ اس کی نظر میں تو وہ خود سب سے عظیم افسانہ نگار ہے اور تخلیقی حرکیت کے لیے شاید یہ مغالطہ ضروری بھی ہے۔ افسانہ نگار جب بھی تنقید کے میدان میں قدم رکھے گا اس کے ذہن میں یہ مفروضہ پہلے سے ہوگا کہ جس افسانہ نگار پر وہ لکھ رہا ہے وہ کمتر درجے کا افسانہ نگار ہے۔ پھر ظاہر ہے کہ تنقید کا پورا تناظر مسخ ہو جائے گا۔ منٹو سا جگرا کس افسانہ نگار کے پاس ہے جس نے منٹو سے بیدی کی افسانہ نگاری کی اس قدر تعریف کرالی۔ مزید برآں افسانہ نگار ناقد خود اپنے ہی کو حوالے کا نقطہ مان کر چلتا ہے اور یہی خود مرکزیت اسے لے ڈوبتی ہے۔ آپ کہیں گے کہ منٹو اور محمد حسن عسکری نے بھی سیر حاصل تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔ جناب بات یہ ہے کہ منٹو ایک ادبی رسالے کا مدیر بھی تھا۔ محمد حسن عسکری ناقد افسانہ نگار ہیں، افسانہ نگار ناقد نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی تو ایک رسالے کے ایڈیٹر بھی اور ناقد افسانہ نگار بھی ہیں، افسانہ نگار ناقد نہیں۔ ایلٹ کے بارے میں آپ

یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کی حیثیت تو بطور ناقد مستحکم ہے۔ بجا فرمایا، مگر یہ بھی سچ ہے کہ ایلٹ کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کی تنقید اس کی شاعری کا جواز ہے۔ ہمارے افسانہ نگار ناقد صاحبان تنقید کے نام پر خود جوازیت کے شکار تو نہیں؟

میں ایسے افسانہ نگاروں کو جانتا ہوں جو مشہور مورخ رومیلا تھاپر کا نام تک صحیح نہیں لکھ سکتے، جو گفتگو میں یہ دریافت کرتے ہیں کہ 'بوطیقا' کیا ہوتی ہے اور 'لاتشکیل' کس چڑیا کا نام ہے۔ مگر وہ لوگ افسانوں پر تبصرہ بھی کرتے ہیں اور دھڑلے سے رومیلا تھاپر کو پرمیلا تھاپر لکھتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں فلاں افسانہ مابعد جدید افسانہ ہے۔ ایک صاحب جو خود بڑے کہانی کار ہیں، جب کالم لکھتے ہیں تو فرماتے ہیں کہ فلاں افسانہ نگار کے افسانوں پر افسانہ نگار کی علمیت حاوی ہے، گویا افسانوں پر اگر بیوقوفی حاوی ہو تو یہ ایک قابل قبول صورت حال ہے۔

لب لباب یہ ہے کہ موزوں طبع افسانہ نگار اچھا افسانہ لکھ سکتا ہے۔ وہ بڑا افسانہ بھی لکھ سکتا ہے۔ اگر وہ فنی لوازمات سے (معروضی طور پر) واقف ہو تو احتسابی کی بہتر صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ بایں ہمہ کسی افسانے کا پہلا قاری و ناقد تو خود افسانہ نگار ہوتا ہے۔ منٹو اور بیدی افسانے کے فنی لوازمات سے واقف تھے۔ لہٰذا بہتر اور بڑے افسانہ نگار ثابت ہوئے۔ کرشن چندر اس حد تک واقف نہیں تھے، اگر ہوتے تو خود اپنے ڈھیروں افسانوں کو تلف کر دیتے۔ بیدی نے تو افسانے کے عروض تک پر گفتگو کی ہے۔ فنی شعور مختلف زبانوں کے ڈھیروں افسانے پڑھ کر بھی حاصل کیا جا سکتا ہے اور براہ راست تھیوری پڑھ کر بھی۔ لیکن فنی شعور فن کاری کی ضمانت نہیں، فن کو پرکھنے کا ذریعہ البتہ بن سکتا ہے۔ فن کاری کی ضمانت تو تخلیقی کیفیت ہے جس کا تعلق تحت شعور سے ہوتا ہے۔ ہر کس و ناکس افسانہ نگار اور شاعر نہیں بن سکتا۔ صناعی تخلیقیت کا ظاہری پہلو ہے اور فن کاری اس کا باطنی مظہر ہے۔

افسانے کے عناصر کے متعلق بھی شدید غلط فہمی پائی جاتی ہے۔ سب سے زیادہ پراگندگی ہے پلاٹ اور تھیم کے حوالے سے۔ عام طور سے تھیم کو موضوع سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ تھیم کو موضوع سے دریافت کیا جاتا ہے۔ یہ افسانے کا موضوع نہیں۔ آخر تھیم کیا ہے؟

جانورکہانی (Fable) کا تھیم اس کا اخلاقی پہلو ہے۔ تمثیل کا تھیم اس کا تربیتی یا تعلیمی پہلو ہے۔ فکشن کا تھیم اس (فکشن) کا زندگی کے تئیں نظریہ اور اس کے کرداروں کے سلوک و اعمال ہیں۔ فکشن میں تھیم کا مقصد اخلاقیات کا درس وعظ و نصیحت نہیں۔ درحقیقت اسے براہ راست پیش بھی نہیں کیا جاتا۔ یہ قاری کی ذمہ داری ہے کہ وہ کرداروں اور ان کے طرز عمل، گرد و پیش وغیرہ سے تھیم دریافت کرے۔ تھیم افسانے میں مخفی سچائی ہے جسے دریافت کرنے کا کام قاری کو کرنا ہے۔

تھیم کو دریافت کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ علامتوں کی تکرار بھی تھیم کی سمت اشارہ کرتی ہے۔ غیاث احمد گدی کے افسانے 'پرندہ پکڑنے والی گاڑی' میں بار بار 'دوپہر' اور 'ڈھلان' کی تکرار ہے۔ باشعور قاری ان تکراروں سے تھیم کو دریافت کرسکتا ہے۔ کبھی کبھی صرف ایک واقعی صرف ایک یا دو الفاظ بھی تھیم کا اشاریہ بن سکتے ہیں جیسے منٹو کے افسانے 'کھول دو' میں کھڑکی۔ واضح رہے کہ یہاں مکمل جملہ 'کھڑکی کھول دو' ہے مگر تھیم کا اشاریہ صرف 'کھول دو' ہے۔

یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ تھیم، پلاٹ اور افسانے کی ساخت آپس میں اس طرح مدغم ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ تھیم افسانے کا ایک عنصر محض ہے، افسانے کی تشریح نہیں۔ تھیم موضوع نہیں بلکہ موضوع میں مخفی یہ حقیقت ہے جسے افسانے کے ذریعہ دریافت کیا جاتا ہے۔

پلاٹ کے متعلق بھی کوئی واضح تصور سامنے نہیں آتا۔ وارث علوی پلاٹ پر

گفتگو بے تحاشا کرتے ہیں 'مگر پلاٹ کیا ہے؟' یہ نہیں بتاتے۔ تھیم اور پلاٹ دونوں انگریزی کے الفاظ ہیں۔ لہٰذا اردو میں ان کی من مانی تعبیریں نہیں کی جاسکتیں۔ یہ ناممکن ہے کہ انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں میں تو پلاٹ اور تھیم کا تصور کچھ اور ہو اور اردو میں کچھ اور۔ 'بیانیہ' کو بھی اسی زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ انگریزی کے لفظ narrative کے رائج ہونے کے پہلے لفظ 'بیانیہ' اردو لغات میں شامل نہیں تھا۔ نہ تو نوراللغات میں، نہ ہی فرہنگ آصفیہ میں نہ ہی فیروز اللغات میں یہ درج ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی narrative کے مغربی تصور سے مفر نہیں۔ افسانے کے بقیہ عناصر بھی مغرب سے مستعار ہیں۔ افسانوں کے فن اور صناعی پر لکھنے کا شوق سب کو ہے اور افسانہ نگاروں میں تو یہ شوق بڑھتا ہی جا رہا ہے۔ یہ تو ایسی ہی بات ہوئی کہ کوئی نائی استرے سے اپینڈکس نکالنے کی کوشش کرے۔ آپ عروض و بلاغت کے علم کے بغیر شاعری کے فکری محاسن پر گفتگو نہیں کر سکتے ہیں۔ فنی محاسن اور معائب جاننے کے لیے تو 'درس بلاغت'، 'بحر الفصاحت' وغیرہ کا مطالعہ اور درک دونوں ضروری ہیں۔ اگر میں تھیم، پلاٹ، بیانیہ وغیرہ کے متعلق حقہ لاعلم ہوں تو مجھے افسانہ پر یاوہ گوئی کا کوئی حق نہیں، خواہ افسانہ نگار کی حیثیت سے میں کتنا ہی بلند مرتبہ کیوں نہ ہوں۔

ہمارے یہاں افسانوں پر لکھنے کے لیے بندھے ٹکے فارمولے استعمال ہوتے ہیں۔ پہلے کچھ عمومی گفتگو کی جاتی ہے، اس کے بعد کسی مغربی نظریہ ساز کا ایک طویل حوالہ مقتبس کیا جاتا ہے، خواہ وہ Mary T. McCarthy ہی کیوں نہ ہو جسے انگلستان جیسے نستعلیق ملک کے گھاگھ نقادوں میں تو کیا خود امریکہ میں بھی سنجیدگی سے نہیں لیا جاتا۔ 26 مارچ 2000 کے New York Times میں لریسا میک فارکوار (Larissa Mac Facquhar) نے لکھا کہ میری میک کارتھی کے آخری زمانے کا فکشن ایسے کرداروں سے بھرا ہوا ہے جو کارٹونی خاکوں کی طرح کی پھچھلی

صورت رکھتے ہیں۔ وہ کوشش کرتی تھی دستوئسکی بننے کی، لیکن اس کے کرداروں میں خواہ کتنی ہی چمک دمک کیوں نہ ہو، متانت اور وزن نہ ہوتا تھا۔ میری کیک کارتھی کی سوانح نگار فرانسس کیئرنن (Frances Kiernan) نے لکھا ہے کہ میری میک کارتھی کے ناولوں کی دنیا بس میک کارتھی کی دنیا ہے، جسے گاؤں کی کسی بوڑھی گپ باز کی آنکھ سے دیکھا گیا ہو۔

اب اسے کیا کیجیے کہ یہی میری میک کارتھی ہمارے وارث علوی کی نگاہ میں 'عظیم نظریہ ساز' ہے اور وارث علوی اسے جا بہ جا مقتبس کرنا اپنا مذہبی فریضہ تصور کرتے ہیں۔ بہر حال ایک طویل اقتباس، پھر اس سے بھی طویل تشریح، پھر اس کے بعد بیچارے افسانہ نگار کی باری آتی ہے۔ 'کچھ ادھر سے کچھ ادھر سے' ہوتا ہے۔ دو چار حوالے، عمومی قسم کے جملے، ایک اور مغربی اقتباس (ذرا مختصر) پھر اختتامیہ۔ گھما پھرا کر یہی فارمولا آزمایا جاتا ہے۔ میں نام نہیں گنوانا چاہتا ہوں۔ مگر میں نے کم از کم تیس ایسے مضامین دیکھے ہیں جنھیں اسپیشلسٹ ناقدین نے لکھا ہے اور جو اسی فارمولے کی پیداوار ہیں۔ دوسرا اچوک نسخہ خلاصوں والا ہے۔ افسانوں کے خلاصے لکھتے جائیے، کہیں کچھ وضاحتیں، کہیں کچھ نکات اور چند حوالے (مغرب سے) اور بس۔

افسانے کی تعبیر و تشریح ایسی ہونی چاہیے کہ نظریے اور مفروضات اس افسانے کے حوالے سے اس قدر واضح اور روشن ہو جائیں کہ ان کا اطلاق دوسرے افسانوں پر بھی ہو سکے۔ مطالعے کے بعد قاری مذکورہ افسانے کو دوبارہ پڑھنے پر مجبور ہو جائے۔ سوال اٹھتا ہے کہ وہ حد بندیاں کیا ہیں جن کے حوالے سے گفتگو کی جا سکتی ہے۔ عموم درج ذیل نکات ہو سکتے ہیں۔

بیانیہ: کہانی، پلاٹ

کردار: مرکزی کردار، ذیلی کردار اور سرسری کردار وغیرہ

تھیم: افسانے میں پوشیدہ سچائی
گردوپیش: افسانے کا وہ حصہ جس کے بغیر بھی کہانی آگے بڑھ سکے
نقطہ نظر: افسانے کا تناظر
بیان کنندہ: کہانی کون بیان کر رہا ہے، مصنف خود یا افسانے کا کوئی کردار
علامت، تجرید اور تمثیل کا استعمال اور درج بالا عناصر کو سمیٹنے کا اسلوب

یہ فہرست بڑھائی جا سکتی ہے۔ مگر اب جو کچھ اضافہ ہوگا اس کی حیثیت درج بالا عناصر کی ذیلی نکات کی ہوگی۔ مثلاً پلاٹ کی مختلف قسمیں، کہانی در کہانی یعنی Frame Narrative کے امکانات (story within story)۔ اس کا تعلق بھی پلاٹ یا ڈسکورس سے ہی ہے۔ افسانے کی زمانی ترتیب مثلاً جست ماضی (Analepsis-Flash Back) جست مستقبل (Prolepsis Forward) ان کا تعلق بھی ڈسکورس سے ہے۔ ڈسکورس سے مراد یہ ہے کہ کہانی کے زمانی ترتیب کو (Time Sequence) کو خلل پذیر کر دیا جائے۔ زمانی و مکانی تسلسل (Siegesis)، اس کا براہ راست تعلق ڈسکورس اور گردوپیش سے ہے۔ تجسس ماضی (Hermeneutic code) تجسس کا براہ راست تعلق پلاٹ سے ہے۔ بیان کندہ، جو کسی ایک حصے کو واضح کرے (Focalizer)، یہ افسانے کا ہی ایک کردار ہوتا ہے۔ افسانے کو واقعات کے کہیں درمیان سے شروع کرنا (in media res)۔ یہ موجودہ افسانہ نگاروں کا پسندیدہ طریقۂ کار ہے۔ عام طور سے افسانے میں ایک زمانی ترتیب ہونا لازمی ہے۔ یہ frozen time technique بھی ہو سکتا ہے۔ Temporal Time بھی ہو سکتا ہے اور Actual Time بھی۔ یہ Spiritual Time بھی ہو سکتا ہے۔ مگر اردو میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید وقت منجمد (Frozen Time) تکنیک کا استعمال کرتے ہیں یعنی وقت تو ٹھہرا ہوا ہے مگر کہانی

آگے بڑھ رہی ہے۔ میرے خیال میں اس معاملہ میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید کو مغربی فکشن نگار پر تقدیم حاصل ہے۔ کیونکہ مغربی بیانات میں منجمد وقت کی تکنیک Frozen Time Technique کا تذکرہ نہیں۔

مذکورہ فکری حد بندیوں میں اگر افسانے کو معروضی طور پر پرکھا جائے تو کسی افسانے پر سیر حاصل گفتگو کی جا سکتی ہے۔ صرف تکنیکی گفتگو سے بات نہیں بنے گی۔ ذاتی شعور ضروری ہے۔ لیکن صرف ذاتی شعور سے بھی بات نہیں بنے گی، تکنیکی پس منظر لازمی ہے۔

پلاٹ کی کہانی: کہانی کا پلاٹ

لفظ 'بیانیہ' کو لیں۔ انگریزی میں اسے Narrative کہتے ہیں۔ یہ مخصوص ہے کہانی سے۔ حالانکہ وضعیاتی اور مابعد وضعیاتی Structuralist and Post-structuralist تھیوری میں اس کا اطلاق سائنس، فلسفہ، نفسیات غرض ہر طرح کے متون پر کرتے ہیں:

> "Scientific studies are fictions like novels. The only difference is that they are badly written but then again, so are most of the novels."
>
> (Pentti Saarikoski)

تاہم اس نظریہ کو ادب میں اب تک قبولیت نہیں بخشی گئی۔ بیانیہ پر گفتگو ابھی کہانی کے حوالے سے ہی ہوتی ہے۔ بیانیہ اور کہانی کے تعلق کو نہایت ہی سہل انداز میں H. Porter Abbot نے بیان کیا ہے:

> "Story is an event or sequence of events (the

action) and narrative discourse in these events as represented."

یعنی کہانی ایک واقعہ یا واقعات کی ترتیب ہے جس کی پیش کش کو بیانیہ کہا جاتا ہے۔ایک واقعے کو کئی طرح سے پیش کیا جا سکتا ہے۔اگر واقعے کو علت ومعلول کی شکل میں پیش کیا جائے تو یہ پلاٹ میں تبدیل ہو جائے گا۔

''راجہ مر گیا اور اس کے بعد رانی بھی فوت ہو گئی۔'' یہ کہانی ہوئی۔

''راجہ مر گیا اور وفور غم سے رانی بھی فوت ہو گئی۔'' یہ پلاٹ ہوا۔ پلاٹ کا ورک پلاٹ کی تشکیل کی بنیاد ہے۔ یہ ورک طبع زاد بھی ہو سکتا ہے اور اکثر طبع زاد ہی ہوتا ہے۔کمزور افسانہ نگار ''پلاٹ کیا ہے؟'' سے زیادہ زور پلاٹ کو زوردار بنانے میں صرف کرتے ہیں۔ پلاٹ زوردار بنے نہ بنے کہانی ضرور بکھر جاتی ہے۔کہانی کا بکھرنا پلاٹ کی ناکامی نہیں افسانہ نگار کی ناکامی ہے۔ذکیہ مشہدی کا افسانہ 'نروان' پلاٹ کی کامیابی کی اعلیٰ درجے کی مثال ہے۔اشرافیہ طبقے کی ایک عورت وہی کرتی ہے جو اس طبقے میں عام ہے۔مگر وہ ایک Page 3 Personality P3P بھی ہے۔اس عورت کی ڈانس کرتے ہوئے ایک تصویر شائع ہوئی ہے۔وہ عورت ایک ایسے مرد کے ساتھ ہے جو اس کا شوہر نہیں۔اس کا شوہر اسے برداشت نہیں کرتا۔ واضح رہے کہ واقعے سے کوئی پریشانی نہیں، پریشانی تو تصویر کی اشاعت سے ہے۔ P3P کی وضاحت بھی ضروری ہے۔ بڑے شہروں میں اس قبیل کے واقعات اور تصاویر کی اشاعت اخبارات کے تیسرے صفحے پر ہوتی ہے اور ان سے متعلق کرداروں کو Page 3 Personality یعنی P3P کہا جاتا ہے۔بہرحال، وہ عورت Kleptomania کا شکار ہو جاتی ہے اور چمچوں کی چوری میں نروان تلاش کرتی ہے۔

سوسائٹی میگزینوں میں روز اس طرح کے واقعات کا ذکر ہوتا ہے جس کی

حیثیت گپ شپ (Gossip) سے زیادہ نہیں ہوتی مگر ایک کامیاب افسانہ نگار نے پلاٹ کے ذریعے اسے ایک شاندار افسانے میں تبدیل کر دیا۔ عورت کی ذہنی کش مکش قاری کو الجھائے رکھتی ہے۔ قاری کی نظر میں موجودہ صفحے سے زیادہ اہمیت آنے والا صفحہ رکھتا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ جانتے ہوئے بھی کہ اب کیا ہوگا، قاری افسانے کو پڑھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہاں تو اختتامی واقعہ ہی غیر متوقع ہے۔ پلاٹ کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ اختتام پر قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ ''ایسا ہی ہونا چاہیے تھا۔'' مگر اختتام کے پہلے اس کے ذہن میں دور دور تک یہ نہیں آتا کہ ''ایسا ہوگا۔'' ایک کامیاب افسانے کی پہچان ہے کہ قاری کو لگے کہ گویا کہ یہ ہی بات ہمارے بھی دل میں تھی، مگر اس طرح نہ تھی۔ متوقع غیر متوقع تسلسل فنی چابکدستی کو بلندی عطا کرتا ہے۔

John Gardner کے مطابق:

"Needless to say, it is always best it predictable comes in some surprising way."

یعنی سب سے عمدہ صورت یہ ہے کہ متوقع بات پیش آئے، لیکن غیر متوقع طور پر۔ تجسس، تہہ داری، تصادم اور تحلیل تو ہمات پلاٹ میں مضمر ہیں۔ مگر یہ تو تکنیکی معاملہ ہوا۔ تجسس کو مصنف کس طرح برتے کہ افسانے کا مرتبہ بلند ہو جائے، فنی معاملہ ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ پلاٹ کی حیثیت کردار کے حوالے سے خارجی ہو۔ پلاٹ کی تشکیل تخیل کی سطح پر بھی ممکن ہے۔ ہنری جیمس (Henry James) کے مطابق:

"The novel need not limit itself to physical events : A physochological reason is to my amagination an object, adorably pictorial."

اس کی تشریح کرتے ہوئے مارٹن کرائسورتھ Martin Krieswirth

لکھتا ہے:

"And traditional plot may be replaced by 'subjective advertures', a drama of consciousness. This kind of openness to the novel's format potentialities for inner experience is emphasised in almost all James's critical, theoratical and pragmatic statements."

یعنی ہنری جیمس کے تمام تنقیدی بیانات میں یہ بات مضمر ہے کہ 'داخلی' مہمات یعنی 'شعور کا ڈراما' پلاٹ میں ایک طرح کی امکانیت، کہ کچھ بھی طے نہیں کہ بات کدھر کو نکل جائے، یہی ناول سازی کی روح ہے۔ داخلی پلاٹ کی تشکیل میں قرۃ العین حیدر اور شفیع جاوید سے زیادہ عمدہ مظاہر کم از کم میری نظر اور مطالعے میں موجود نہیں۔ 'سیتا ہرن' میں جب سیتا میر چندانی سری لنکا میں کالنی گنگا کے کنارے بیٹھی ہوئی ہے۔ قرۃ العین حیدر نہایت ہی کامیابی کے ساتھ ایک ذیلی پلاٹ کی تشکیل کرتی ہیں۔ جس کی حیثیت سراسر داخلی ہے۔ یہ ذیلی پلاٹ کہانی کے اصل پلاٹ سے بلاواسطہ کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ ملاحظہ ہو:

''رات گہری ہوتی گئی۔ رات جو چندن کے جنگلوں میں آوارہ تھی، لونگ اور الائچی کی جھاڑیوں میں سو رہی تھی۔ رات کینڈی کے مندر کی سیڑھیوں پر بکھرے ہوئے سفید پھولوں میں لپٹی تھی۔ رات کالنی گنگا کے کنارے دریائے گھاس میں سانپ کی طرح سرسرا رہی تھی۔ رات جو تاریک جنگلوں میں چھپے ہوئے ڈچ اور پرتگالی گرجاؤں کی طرح خاموش تھی۔ رات جو ندی کی تہہ میں سنگلاخ چٹانوں پر کروٹیں بدل رہی تھی۔ رات جو کینڈی کے شاہی ہاتھیوں کے

شاہی مہاوت کی طرح باوقار اور مغرور تھی۔ رات جو مہاویلی گنگا میں نہانے والے ہاتھیوں کی طرح سیاہ فام اور سست رو تھی۔ کینڈی میں نارچ لائٹ جلوس نکل رہا ہے۔ بدھ کے دانت کا جلوس، بدھ کا دانت سونے چاندی میں مغرق ہاتھی کے جگمگاتے ہودے کے اندر ہیرے جواہرات کے صندوقچے میں رکھا ہوا ہے۔ گھاس پر لیٹا ہوا بدھ دانت نکوسے ہنس رہا ہے۔ اس نے نقلی دانت لگا رکھے ہیں۔ مہاتما بدھ کے دانت کھانے کے اور ہیں دکھانے کے اور۔''

قرۃ العین حیدر کی کامیابی کی انتہا یہ ہے کہ وہ سیتا میر چندانی کے مابعد الطبیعیاتی تجربات ومحسوسات کو اصل پلاٹ سے الگ نہیں ہونے دیتیں بلکہ قاری کو بھی اس تجربے میں شرکت کے لیے مجبور کر دیتی ہیں۔

شفیع جاوید کا افسانہ 'وہ میں' بھی داخلی پلاٹ کی عمدہ مثال ہے۔ بلکہ یہ افسانہ برینڈر میتھیوز کی بیان کردہ شرائط 'واحد کردار، واحد جذبہ، واحد واقعہ' کی بھی عمدہ مثال ہے۔ میتھیوز کی نظر میں (Short Story) کی شناخت یہی ہے۔ شفیع جاوید کے افسانے میں ایک ہی کردار ہے جو ایک ریلوے پلیٹ فارم پر کئی صدیوں پر محیط ایک زندگی جیتا ہے۔ داخلی پلاٹ میں تجسس کا فارمولا نہیں چلے گا۔ یہاں تہہ داری تو ہے مگر تجسس، تصادم اور تحلیل نہیں۔ ایک کرب مسلسل ہے جسے افسانہ نگار جی رہا ہے اور اپنے تجربے میں نہایت کامیابی سے باشعور قاری کو شریک کر لیتا ہے۔ 'ذات کی تنہائی' ایک مخصوص داخلی پلاٹ چاہتی ہے۔ ذات کی تنہائی کو مرکز میں رکھ کر اس تجربے میں قاری کو شریک کر لینا ہی داخلی پلاٹ کی معراج ہے۔ 'ذات کی تنہائی' پر افسانے لکھنا سب کے بس کی بات نہیں۔ اسی کی دہائی میں کمزور افسانہ نگاروں نے اسے کامیابی کا زینہ سمجھا۔ عام قاری نے گیہوں اور جو میں تمیز کرنے سے انکار کر دیا۔ آج بھی بیشتر قاری تفنن طبع کے لیے افسانے پڑھتا ہے۔ وہ خالص ادبی رسالے میں بھی گلشن نندہ کی

تلاش کرتا ہے اور اگر نہ ملے تو مدیر کو گالیاں دیتا ہوا بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ ایسے افسانہ نگار کو گود لینے کے لیے دوسرے درجے کے ناقدین ہمہ وقت تیار رہتے ہیں، کبھی نئی نسل کی آبیاری کے نام پر، کبھی گھٹیا اور فرسودہ ادبی تھیوری کے نام پر۔

چند لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ کی ساخت میں کہانی کے عناصر کو منظم کیا جا سکتا ہے۔ چند لوگوں کے خیال میں پلاٹ ایک غیر ضروری عنصر ہے۔ مشہور ناول و افسانہ نگار ارسلا کے لیگوئن (Ursula K. Leguin) کہتی ہے:

"To my mind, plot is merely a telling of story, by connecting the happenings tightly... Plot is a marvelous device. But it is not superior to story, not even necessary to it."

یعنی پلاٹ بڑی مزے دار شے ہے، لیکن 'کہانی' سے بڑھ کر نہیں۔ یہاں پلاٹ کی اہمیت سے انکار نہیں، اسکی لازمی حیثیت سے انکار ہے۔ مگر مشہور اسرار و دہشت کے ناول اور افسانے لکھنے والا امریکی فکشن نگار اسٹیفن کنگ (Stephen King) تو کہتا ہے:

"(1) A plot, I think is the good writer's last resort and dullard's first choice

(2) Please remember, however, that there is a huge difference between story and plot. Story is honourable and trustworthy, plot is shifty and best kept under house arrest."

خیر چلیے، یہ تو ایک کھلنڈرے پن کی بات ہوئی کہ پلاٹ تو فریبی اور نامعتبر

ہے اور کہانی یا story اصل مال ہے۔ لیکن اسٹیفن کنگ تو کہانی یا Story کا بھی منکر ہے۔ وہ کہتا ہے:

"I lean more heavily on intuition, and have been able to do that because my books terd to be based on situation rather than story."

لہٰذا جس شخص کے نزدیک کہانی سے زیادہ وجدان اور الہام اور حالات، موقع محل، معتبر ہوں وہ پلاٹ کی حمایت کیسے کر سکتا ہے؟ پلاٹ کی حمایت تو انتظار حسین بھی نہیں کرتے۔ فرماتے ہیں:

''خیر تو اب اردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دو چار ہے۔ اس کے لکھنے کے جو ضابطے بنے تھے، ادب آداب طے ہوئے تھے، ملیا میٹ ہو چکے ہیں۔ نہ پلاٹ، نہ سسپنس، نہ کلائمکس۔''

(افسانے میں چوتھا کھونٹ)

کہنے کو تو انتظار حسین بہت کچھ کہتے ہیں، مثلاً:

''افسانے میں میرا مسئلہ ظاہر ہونا نہیں ہے، روپوش ہونا ہے۔''

(اپنے کردار کے بارے میں)

''میرے قارئین میرے دشمن ہیں۔ میں ان کی آنکھوں دانتوں میں چڑھنا نہیں چاہتا۔''

لیکن دراصل انتظار حسین نہ کوئی نئی بات کہتے ہیں نہ نئے سوال اٹھاتے ہیں۔ پلاٹ میں تاے چہارگانہ (تجسس، تصادم، تہہ داری اور تحلیل) کا فارمولا تو کب کا

فرسودہ ہو چکا، مگر رد اب تک نہیں ہوا۔ لوگ اب بھی اسی فارمولے پر پلاٹ کا تانا بانا بن رہے ہیں۔ افسانے میں ظہور اور روپوشی کے متعلق تو ورجینیا وولف (Virginia Woolf) پہلے ہی فرما چکی ہیں:

> "Life is not a series of gig lamps, symmetocally arranged, life is a luminuous halo, a semi-transparent envelope surrounding from the beginning of the consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it my display, with a little mixture of the a lien and external as possible?"

یعنی نہ تو زندگی نہ واضح اور روشن راستے کی طرح ہے جس پر ہم چلتے جائیں، اور نہ فکشن ہی ایسی کوئی شاہراہ ہے جہاں آغاز اور انجام کی خبر قبل از وقت ہو سکے۔ فکشن نگار کا فرض تو اس 'لامعلوم اور لاحد' قوت یا روح کو بیان کرنا ہے، وہ بھی اس طرح کہ اس میں 'غیر' یا 'خارج' کا عنصر، یعنی فکشن میں پلاٹ اور کردار سازی کی منظم کرنے والی قوت کے ذریعہ زندگی کو قابل فہم اور منظم دکھایا جا سکے۔

انتظار حسین کی کہانیاں البیر کامیو، اساطیر، لوک کہانیاں، تصوف وغیرہ سے عبارت ہیں۔ آپ نے انتظار حسین کا افسانہ 'ہم سفر' ضرور پڑھا ہوگا۔ ایک شخص غلط بس میں سوار ہو گیا اور کہانی اس شخص کے ذہنی رو کے سہارے سے چلتی ہے۔ اب ذرا Virginia Woolf سے متعلق اقتباس ملاحظہ فرمالیں:

"Woolf recounts observing are elderly couple (when she names Mrs Brown and Mr. Smith) on a train and claims that if Bennet were to write about Mrs Brown, he would offer nothing more than external information about her appearance and surroundings... ignoring her inner life.

(Fiction : Theory and criticism by Michael Groden)

انتظار حسین کے افسانے 'ہمسفر' میں ایک شخص بس میں سفر کر رہا ہے اور 'ہمسفر' اس کی داخلی زندگی کی دھندلی سی تصویر ہے۔ سفر کا ذریعہ بدل گیا، مسافر کی جنس بدل گئی ہے۔ بس ورجینیا وولف کی مثال اس لیے اہم ہے کہ اس کے ذریعہ وہ اپنے اور ایک بزرگ فکشن نگار آرنلڈ بینیٹ (Arnold Bennett) کا فرق بیان کرنا چاہتی ہے۔ انتظار حسین تک آتے آتے افسانہ اس قدر بدل چکا ہے کہ اب اس فرق کو واضح کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ اب افسانہ نگار داخلی کوائف کو ہر بار ظاہری تفصیل پر فوقیت دے گا۔ ورجینیا وولف کی مثال اور انتظار حسین کے افسانے میں کس قدر مماثلت ہے، لیکن اسے حیرت انگیز نہیں کہہ سکتے۔

انتظار حسین بیانیہ کے مخالف نہیں ہیں، جیسا کہ 'ہمسفر' سے انداز ہوتا ہے۔ افسانہ خط مستقیم بیانیہ کی شکل بھی سامنے آ سکتا ہے۔ جیسا کہ عام طور سے انتظار حسین کی کہانیوں میں ہوتا ہے۔ اسے زمانی و مکانی تسلسل (Siegesis) بھی کہا جا سکتا ہے۔ کہانی اور پلاٹ کو سمجھنے کا سب سے بہتر ذریعہ روسی ہیئت پسندوں کا تصور ہے۔ وہ بنیادی کہانی کو فابیولا (Fabula) کہتے ہیں اور کہانی کو پیش کرنے کے تنظیم، ترتیب اور تکنیک کو سوژے (Sujet/Synzet) کہتے ہیں۔ ژرار ژینیٹ Gerard

Gennette انھیں استوار (Histoire) اور رسی (Recit) کہتا ہے۔ ایمیل باں و نیست (Emile Benveniste) استوار اور دسکور (Duscours) کہتا ہے۔ سیمور چیٹمین (Seymour Chatman) انھیں کو کہانی (Story) اور ڈسکورس (Discourse) کہتا ہے۔ یہ وہ 'ڈسکورس' نہیں جو آج بعض صاحبان ادب ادا کر لکھتے ہیں۔ رسی، دسکور، ڈسکورس، سب ایک ہی ہیں۔ آپ انھیں کہانی کی پیش کش کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ان میں زمانی ترتیب کا خیال نہیں رکھا جاتا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کی شہرۂ آفاق تخلیق 'آب گم' ڈسکورس کی اچھی مثال ہے۔ کہانی کا پہلا باب ('دھیرج کا یادگار مشاعرہ') سب سے اخیر میں آتا ہے۔ اختتامیہ حصہ (شہر دو قصہ) اخیر سے ذرا پہلے آتا ہے۔ کہانی شروع ہوتی ہے ایک ایسے کردار سے جو مرکزی کردار نہیں ہے بلکہ مرکزی کردار کا خسر ہے۔ مشتاق احمد یوسفی نے یہ ثابت کر دیا کہ بغیر پلاٹ کے بھی کہانی کا تانا بانا بنا جا سکتا ہے۔ ان کی کہانی کی گاڑی تجسس نہیں، بلکہ مزاح کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔ پلاٹ کے دیگر لوازمات مثلاً تصادم، تہہ داری اور تحلیل بھی نہیں اور سب سے بڑی بات یہ کہ سارے واقعات خارجی ہیں۔ داخلی محسوسات کا سہارا کہیں نہیں۔ اردو فکشن کی بیانیات میں 'آب گم' ایک اہم موڑ ہے۔ اسے مزاحیاتی ادب کا شاہکار تو سمجھنا ہی چاہیے۔ ساتھ ہی ساتھ اسے اردو فکشن کی بیانیات میں نقطہ حوالہ یا reference point بھی سمجھنا چاہیے۔

کہانی اور پلاٹ کا ربط

کہانی اور پلاٹ کے ربط کی تفہیم کے بغیر کہانی اور پلاٹ کے مابین فرق کا ادراک وقت طلب مسئلہ بن سکتا ہے۔ ارسطو کے مطابق حقیقی دنیا سے منتخب واقعات کی تنظیم سے Mythos یعنی 'کہانی' کی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ حقیقی دنیا کے واقعات اور

ان کی تنظیم کے درمیان ربط ہی کہانی اور پلاٹ کا ربط ہے۔ کہانی میں عام طور سے ایک واقعے کا ظہور پذیر ہونا ضروری ہے۔ واقعے سے مراد کسی چیز کا ایک حالت سے دوسری حالت میں جانا ہے۔ مختصر ترین کہانیوں کا جائزہ لیں:

''بلی چوہوں کو چٹ کر گئی۔''

''مینڈک نے تالاب سے باہر چھلانگ لگائی۔''

پہلی صورت میں دو واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔

(1) بلی کا پیٹ خالی تھا، ایک واقعے کی ظہور پذیری کے بعد بھر گیا۔

(2) چوہے پہلے موجود تھے، اب موجود نہیں ہیں۔

دوسری صورت میں ایک ہی واقعہ ظہور پذیر ہو رہا ہے۔

پہلی حالت: مینڈک تالاب کے اندر تھا۔ دوسری حالت: مینڈک تالاب سے باہر ہے۔

درج بالا جملوں کا موازنہ درج ذیل جملے سے کریں:

''کشمیر کی برف پوش پہاڑیاں روئی کے گالوں کی طرح سفید اور آئینے کی طرح چمک دار تھی۔''

یہ جملہ 'بیان' کے زمرے میں آئے گا کیوں کہ کوئی واقعہ ظہور پزیر نہیں ہو رہا ہے۔ کشمیر کی برف پوش پہاڑیاں جس حالت میں موجود تھیں اسی حالت میں موجود ہیں۔

''ایک راجہ تھا۔''

یہ کہانی نہیں ہے۔ کیوں کہ راجہ سکونیاتی (Static) صورت حال میں موجود ہے۔ لیکن اگر ایک اور جملے کا اضافہ کر دیں۔

''ایک راجہ تھا۔ راجہ نے رانی سے شادی کر لی۔''

یہ ایک حرکیاتی (Dynamic) صورت حال ہو گئی۔ ایسی صورت میں دونوں جملے مخلوط شکل میں کہانی کہے جانے کے حقدار ہوں گے۔ سکونیات سے حرکیات تک کا سفر کہانی کی تشکیل کا سفر ہے اور اگر ایسے سفر میں علت اور منطق کا دخل ہو جائے تو کہانی پلاٹ کی شکل میں سامنے آئے گی۔

''ایک راجہ تھا۔ اس نے ایک بے حد خوبصورت لڑکی کو دیکھا اور اس سے شادی کر لی۔''

یہ پلاٹ کی شکل میں کہانی ہوئی کیوں کہ راجہ کی شادی کی وجہ رانی کی خوبصورتی ہے جو اس واقعے کی کہانی ایک واقعہ نہیں بلکہ واقعات کا تسلسل ہے۔ واقعات کے تسلسل کے عمل میں کردار کا دخل ہوتا ہے۔ واقعات سے مراد قدرتی اور غیر قدرتی صورت حال کی ظہور پذیری ہے۔ واقعات (Events) کو چند نظریہ سازوں نے اعمال سے علیحدہ شناخت دی ہے۔ واقعات کردار کی دخل اندازی کے بغیر بھی ظہور پذیر ہو سکتے ہیں۔ جیسے سیلاب، زلزلہ۔ لیکن اعمال میں کردار کا شعوری دخل ضروری ہے۔ ایک تیسری شکل حرکات کی ہے جس میں کردار کا دخل تو ہے تاہم یہ دخل غیر شعوری بھی ہو سکتا ہے جیسے جبلی حرکتیں یا مجذوب کا رقص۔

افسانے کا بنیادی مواد (Story Line) بھی پلاٹ کے ذریعے مختلف افسانوی شکلیں اختیار کر سکتا ہے:

''ایک نوجوان لڑکی شادی کرتی ہے۔ شوہر اس سے بدسلوکی کرتا ہے۔ شوہر کی موت ہو جاتی ہے۔ لڑکی اپنے پرانے عاشق سے شادی کر لیتی ہے۔''

درج بالا اسٹوری لائن پر متعدد افسانے اور ناول لکھے گئے ہیں۔ ایک ناول

Middle March (مصنفہ جارج ایلیٹ) میں ڈوروتھیا ایک شخص کا ساباں (Causobon) سے اس کی ذہانت سے متاثر ہوکر شادی کرتی ہے اگر چہ کاساباں ادھیڑ، بدصورت اور خشک مزاج ہے۔ وہ ڈوروتھیا کواس کی انٹلکچو ل دلچسپیوں میں شرکت کا موقع نہیں دیتا۔ کاساباں قلبی کمزوری اور انٹلکچو ل ناکامی کی وجہ سے موت کا شکار ہو جاتا ہے۔ ڈورتھیا اب ولیم لیڈسلا (Will Ladislaw) سے، دوستوں سے مرضی کے خلاف، شادی کر لیتی ہے جو غریب تو ہے مگر ڈورتھیا کی جذباتی اور انٹلکچو ل ضرورتوں کے تئیں ہمدردانہ رویہ رکھتا ہے۔ اسی قبیل کی کہانی این برانٹی (Anne Bronte) کے ناول The Tenant of Wildfell Hall میں ہے۔ کہانی کی ہیروئن ہیلن (Helen) آرتھر ہنگڈن (Arthur Huntingdon) سے اس کی خوبصورتی اور جاذبیت سے متاثر ہوکر شادی کر لیتی ہے۔ شادی کے بعد ہیلن کو معلوم ہوتا ہے کہ آرتھر بدکردار ہے اور کثرت مےنوشی کا بھی شکار ہے۔ ہیلن اس کی بدسلوکی سے بچنے اور اپنے بچے کو بہتر ماحول فراہم کرنے کی غرض سے اسے چھوڑ جاتی ہے اور اسی وقت لوٹتی ہے جب اس کا شوہر بستر مرگ پر ہے۔ آرتھر اپنی بداحتیاطیوں کی وجہ سے موت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اب ہیلن دوستوں کی صلاح اور اپنی پسند سے مارکہم (Markham) سے شادی کر لیتی ہے۔ بنیادی مواد (Story Line) دونوں کہانیوں میں یکساں ہے۔ مگر پلاٹ کی بازی گری نے انھیں دومختلف فکشن میں تبدیل کر دیا۔

ایک کہانی میں ایک سے زیادہ پلاٹ لائن ہو سکتے ہیں۔ ایسی کہانیوں میں واقعات، اعمال اور حرکات ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کے مجموعے کے محور کے گرد گھومتے ہیں۔ شوکت صدیقی کے ناول 'خدا کی بستی' کی بستی میں کئی کردار ہیں اور علیحدہ علیحدہ پلاٹ لائن میں جداگانہ مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ کرشن چندر کے ناول

'شکست' میں ایک ہی مرکزی کردار ہے اور ایک ہی پلاٹ لائن ہے۔ عام طور پر (ہمیشہ نہیں) افسانے میں پلاٹ لائن مفرد ہوتی ہے اور ناول میں یہ مرکب ہوتی ہے۔ کبھی کبھی ایک پلاٹ لائن میں ایک دوسری پلاٹ مخفی رہتی ہے۔ جیسے شوکت حیات کے افسانے 'گنبد کے کبوتر' میں ظاہری پلاٹ تو ایک اپارٹمنٹ کے باشندوں پر مبنی ایک کہانی ہے مگر مخفی پلاٹ میں فرقہ وارانہ ذہنیت پر مبنی ایک دوسری کہانی ہے۔

کبھی کبھی واقعات، اعمال اور حرکات کی کثرت کے باوجود ان کے درمیان علت و معلول پر مبنی کوئی واضح ربط نہیں ہوتا۔ واقعات، اعمال اور حرکات کے مابین ربط ایک مرکزی کردار کے ذریعے پیدا کیا جا سکتا ہے۔ یہ صرف ایک طریقۂ کار ہے۔ افسانے میں واقعات، اعمال اور حرکات کے مابین تعلق پیدا کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً مضحکہ خیز صورت حالات کے سلسلے کو ربط پیدا کرنے کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔

ایسی کہانیوں کو لا پلاٹ کہانی کہا جا سکتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی کی تخلیق اس کی واضح مثال ہے۔ پوری کہانی ایک مرکزی کردار بشارت فاروقی کے گرد گھومتی ہے۔ مگر 'آب گم' کا تنوع اس لحاظ سے بھی قابل ذکر ہے کہ کہانی، یا ناول، آپ جو بھی کہہ لیں، اس کی ایک قسط میں مرکزی کردار پوری کہانی کے مرکزی رکدار سے الگ ہے۔ 'حویلی' میں مرکزی کردار کہانی کا مرکزی کردار بشارت نہیں بلکہ اس کا افسر ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے۔ ('پلاٹ کی کہانی: کہانی کا پلاٹ' کے حوالے سے) کہانی مضحکہ خیز صورت حالات کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔

گرد و پیش اور ماحول: اصل اور فروع کا مسئلہ

افسانہ صرف واقعات کے سہارے نہیں چل سکتا ہے۔ واقعات، جائے وقوع

اور دیگر فروعات بھی ضروری ہیں۔ افسانے کی اصل (Core) کیا ہے۔ اور اس کی فروعات (Periphery) کیا ہیں؟ افسانے کی اصل بنیادی افسانوی مواد ہے۔ فروعات کی حیثیت ذیلی، مگر ناگزیر ہے۔ افسانے کے ننگے جسم پر فروعات لباس ہیں۔ بغیر جسم کے لباس کی کوئی اہمیت نہیں۔ مگر بغیر لباس بھی جسم کی آزادانہ حیثیت مسلم ہے۔

بہر کیف، یہ ممکن نہیں کہ بغیر فروع کے ہی افسانہ آگے بڑھ جائے۔ ایسا نہیں کہ افسانے میں (Core) ہی سب کچھ ہے۔ فروعات کو آپ چاہیں تو انھیں گرد و پیش (Settings) بھی کہہ سکتے ہیں۔

افسانے میں صرف یہ ضروری نہیں کہ کیا کہا جا رہا ہے، بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ کیسے کہا جا رہا ہے۔ کہاں واقعات کو طول دیا جا رہا ہے، کہاں فروعات پر زور ہے۔ کہاں بات سرسری ہو رہی ہے۔ کہاں واقعات دہرائے جا رہے ہیں۔ فروعات کی تکرار کیسی ہے۔ کرداروں کے داخلی حالات کو کس طرح پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ ساری چیزیں اہم ہیں۔

اچھا فنکار اصل اور فروع میں ایک توازن رکھتا ہے۔ وہ اپنے افسانے کا تانا بانا کچھ اس طرح بنتا ہے کہ فروعات اور اصل ایک دوسرے کے جزو لاینفک بن جاتے ہیں۔ جسے لوگ جزئیات نگاری کہتے ہیں دراصل وہ فروعات نگاری ہے۔ کامیاب فنکار کے یہاں یا تو فروعات نگاری کم سے کم ہوگی یا ہوگی بھی تو اصل کے ساتھ کچھ اس طرح گتھی ہوئی ہوگی کہ اصل کا حصہ معلوم ہوگی۔ منٹو کے افسانوں کو پڑھیے تو بات واضح ہو جائے گی۔ منٹو کفایت لفظی پر یقین رکھتے تھے مگر فروعات نگاری انھوں نے بھی بہت خوب کی ہے۔ 'کالی شلوار' کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''سڑک کی دوسری طرف گودام تھا جو اس کونے سے اس کونے تک پھیلا ہوا

تھا۔ داہنے ہاتھ کو لوہے کی چھت کے نیچے بڑی بڑی گانٹھیں پڑی رہتی تھیں اور ہر قسم کے مال واسباب کے ڈھیر سے لگے رہتے تھے۔ بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی پٹریاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھ کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں ریل کی پٹریوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔ اس لمبے اور کھلے میدان میں ہر وقت انجن اور گاڑیاں چلتی رہتیں، کبھی ادھر کبھی ادھر انجنوں کی چھک چھک چھک چھک سدا گونجتی رہتی تھیں۔ صبح سویرے جب وہ اٹھ کر بالکونی میں آتی تو ایک عجیب سماں نظر آتا۔ دھندلکے میں انجنوں کے منہ سے گاڑھا گاڑھا دھواں نکلتا اور گولے آسمان کی جانب موٹے بھاری آدمیوں کی طرح اٹھتے دکھائی دیتے تھے۔ بھاپ کے بڑے بڑے بادل بھی ایک شور کے ساتھ پٹریوں سے اٹھتے اور آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جاتے تھے۔ پھر بھی کبھی جب وہ کسی گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اسے اپنا خیال آتا، وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹری پر سے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جارہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جارہی ہے۔ نہ جانے کہاں پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہوجائے گا اور کہیں رک جائے گی۔ کسی ایسے مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔''

یہ ہے ایک کفایت شعار افسانہ نگار کی فروعات نگاری۔ اگر آپ اس منظر نگاری کو یوں سمیٹ دیں تو نفس افسانہ پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔

''سلطانہ کے ٹھکانے کے سامنے ریل کی پٹریاں بچھی ہوئی تھیں جنھیں دیکھنے پر اسکی نگاہ اپنے ہاتھوں میں ابھری ہوئی نیلی نیلی رگوں پر ٹھہر جاتی۔ پٹریوں پر

آتی جاتی، رکتی، دھکا دے کر چھوڑ دی گئی گاڑیوں کو دیکھا اسے اپنی لایعنی زندگی
مزید لایعنی لگنے لگتی۔''

افسانے کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ اسے فروعات نگاری سے فرار نہیں۔' کالی شلوار' میں شنکر کا ذکر دیکھیے:

''سلطانہ نے پہلی بار غور سے شنکر کی طرف دیکھا۔ وہ متوسط قد کا معمولی شکل و صورت کا آدمی تھا۔ آنکھیں غیر معمولی طور پر صاف اور شفاف تھیں۔ کبھی کبھی ان میں عجیب قسم کی چمک پیدا ہوتی تھی۔ گٹھیلا اور کسرتی بدن تھا۔ کنپٹی پر بال سفید ہو رہے تھے۔ خاکستری رنگ کی گرم پتلون پہنے تھا۔ سفید قمیص تھی جس کا کالر گردن پر سے اوپر کی طرف اٹھا ہوا تھا۔''

اگر شنکر متوسط قد کا نہ ہوتا، اسکی شکل معمولی نہ ہوتی، آنکھیں چمکتی ہوئی نہ ہو کر چندھیائی ہوئی ہوتیں، بدن ڈھیلا ڈھالا ہوتا وغیرہ وغیرہ، تب بھی نفس افسانہ پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ افسانے میں شنکر کا مزاج، فطرت اور جبلت فوکس میں ہیں۔ اس کے ظاہر کا اس کے باطن سے کوئی تعلق نہیں۔ کم از کم افسانے کی نفس کے حوالے سے۔ قمیص کا کالر کھڑا رہے یا گرا کیا فرق پڑتا ہے؟ غرض یہ کہ کفایت شعار افسانہ نگار بھی فروعات نگاری سے بچ نہیں سکتے۔ اگر افسانوں سے فروعات کو نکال دیں تو بیشتر افسانے منی کہانیوں میں تبدیل ہو جائیں گے۔

فروعات غیر ضروری نہیں ہیں۔ ان کے معتدل استعمال سے افسانہ زیادہ چست درست ہو جاتا ہے۔ منٹو نے بھی معتدل استعمال کیا ہے۔

کامیاب اور معتدل فروعات نگاری کے سبب منٹو اور انور سجاد کے افسانے زیادہ چست اور درست ہیں۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ افسانے کی اصل (core) اور فروعات میں

فرق کیسے کیا جائے۔اصل کی شناخت کیا ہے؟فروعات کی پہچان کیا ہے؟

افسانے کے کچھ حصے وہ ہوتے ہیں جو پلاٹ یا ڈسکورس کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں اور کچھ حصے ایسے ہوتے ہیں جن میں زمانی تسلسل موقوف ہو جاتا ہے۔ یہ وقت Real Time بھی ہو سکتا ہے، Actual Time بھی ہو سکتا ہے اور Spiritual Time بھی۔فروعات نگاری سے افسانے کی ضخامت تو بڑھتی ہے مگر افسانہ مزید آگے نہیں بڑھتا۔ یہ انحراف (Digression) بھی ہو سکتا ہے اور منظر نگاری بھی۔فروعات فلسفیانہ مباحث بھی ہو سکتے ہیں اور کسی حکایت کا سبق بھی۔مگر معاملہ وہاں پھنستا ہے جہاں بیان (Description) شروع ہوتا ہے۔ واضح رہے اس بیان کا براہ راست تعلق بیانیہ (Narrative) سے نہیں۔طویل بیانات کے اوپر اگر جست لگادی جائے تب بھی افسانے کا سرا ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔تاہم کردار اور گرد و پیش کی شناخت بغیر بیان (Description) کے ممکن نہیں۔بیانیہ کا صرف یہ مقصد نہیں کہ صرف ایک واقعاتی تسلسل کا تعین کرے۔اس کا مقصد یہ بھی ہے کہ یہ اس دنیا کی سیر کرائے جہاں متعلقہ واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ایسی صورت میں بیانیہ کے جسم سے بیان کے عضو کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔

کامیاب افسانوں میں اصل اور فروع کے درمیان خط فاصل دھندلی ہو جاتی ہے۔مگر ایسی فنی چابکدستی کی مثالیں خال خال ہی ملتی ہیں۔ بیدی اس فن کے بادشاہ ہیں۔ملاحظہ ہو:

> ''میں جہاں ڈائک پر کھڑا ہوں یہاں سے نظارہ بہت خوبصورت ہے۔یہ گدلی گنگا و نیلی جمنا اور بیچ میں کہیں سرسوتی ہے جو آج تک نظر نہیں آئی۔ہم ان تینوں دریاؤں کو تربینی کہتے ہیں اور جی میں آئے تو سنگم بھی کہہ ڈالتے ہیں۔موڈ موڈ کی بات ہے۔'' (حجام الہ آباد کے)

'موذ موذ کی بات' افسانے کی فروع کو اصل سے مدغم کر دیتا ہے۔ کیوں کہ 'موذ موذ کی بات' کے فوراً بعد افسانے کا واقعاتی تسلسل از سر نو شروع ہو جاتا ہے۔ مگر بیدی کے یہاں خواہ مخواہ کی فروعات نگاری بھی ہے:

> "میرے وجیجی میرین ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ مجھے جل توری ہی پکارتا ہے اور میں بھی نہیں بتاتا کہ جل توری اصل میں مچھلی کو کہتے ہیں جو ماس سے بنی ہوتی ہے۔ اگر روہو اور کتلا ہو تو اس میں پھر نام کے لیے ہڈی ہوتی ہے۔ اور اگر بھیں میری طرح تراؤٹ ہو تو ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہی نہیں۔"

کرشن چندر فروعات کے غلام ہیں۔ ان کی بیشتر کہانیوں میں اصل تو ہوتی ہی نہیں صرف فروعات ہی فروعات ہوتی ہیں۔ چند ایک افسانوں اور 'شکست'، 'ایک گدھے کی سرگذشت' وغیرہ کو چھوڑ دیں تو ان کے یہاں فاسٹ فوڈ کا سماں ہے، پکایا اور پیش کر دیا۔ جس طرح پروفیشنل باورچی ایک 'شاہ سالن' Master Gravy تیار رکھتا ہے اور اس میں سبزی یا گوشت کو ڈال کر ہر بار نئی ڈش پیش کر دیتا ہے، اسی طرح کرشن چندر کے پاس شاہ سالن کی چند قسمیں تھیں۔ کلب کا ماحول جسے انھوں نے 'بوربن کلب' اور 'آدھا راستہ' میں استعمال کیا، ساحل اور ٹھاٹھیں مارتا سمندر، اور ان سب سے بڑھ کر کشمیر کا حسن ان کے شاہ سالن ہیں۔

'بالکونی' کرشن چندر کا شہرۂ آفاق افسانہ ہے۔ لیکن افسانہ تو بہانہ ہے، اصل مقصد قارئین کو گل مرگ کی برف پوش پہاڑیوں کی سیر کرانا ہے۔ اگر وہ ہوٹل گل مرگ میں نہ ہو کر کسی ساحل کے کنارے ہوتا تو نفس افسانہ پر کوئی فرق نہ پڑتا اور اگر بالکونی کے عین مقابل ایک نالا ہی بہہ رہا ہوتا تو بھی اصل افسانے میں کوئی خلل نہ پیدا ہوتا۔ فروعات نگاری سے فرار نہیں مگر کب، کہاں اور کتنا، یہ فنکاری کی طلب ہے۔ اگر طلب سے زیادہ رسد ہو تو اقتصادیات کے اصل کے مطابق افسانے کا نرخ تو گرنا ہی گرنا

ہے۔ اگر اصل اور فروعات کا نقشہ پیش کیا جائے تو یہ صورت ابھرے گی۔

یہاں شفیع جاوید کا مطالعہ بہت مفید مطلب ہے، کہ ان کے یہاں اکثر اصل اور فروع کا فرق مٹ جاتا ہے۔ یا تو پورا افسانہ ہی اصل (Core) ہے یا فروع ہے۔ جیسے 'رات، شہر اور میں' ایک دنیا ہے جس کی سیر ہو رہی ہے۔ یہ دنیا بیک وقت مادی بھی ہے اور مابعد الطبیعیاتی بھی۔ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ کہاں اصل ختم ہو رہی ہے اور فروع شروع ہو رہا ہے۔ ان کے افسانوں میں اصل اور فروع کو درج ذیل نقشے میں سمیٹا جا سکتا ہے۔

اصل
+
فروع

افسانے میں اصل اور فروع کا خلط کچھ اس طرح ہونا چاہیے کہ پورا افسانہ ایک عضویاتی تکمیل (Organic Whole) کی شکل میں سامنے آئے، گویا کسی حصے پر ضرب پڑے تو پورا افسانہ جھنجھنا اٹھے۔ افسانہ ایک محراب کی طرح ہونا چاہیے۔ جس میں ہر پتھر ذات کا پتھر ہو۔ اگر ایک پتھر بھی ہٹایا تو سارا محراب گر جائے۔ یہ ایک مثالی تصور ہے۔ ایسا افسانہ آج تک نہیں لکھا گیا۔ تاہم کامیاب کوششیں ضرور ہوئی ہیں۔

منٹو اور انور سجاد کے بعض افسانے اس مثالی افسانے کے نزدیک ضرور پہنچ جاتے ہیں کیوں کہ ان دونوں کے یہاں فروعات کا استعمال بہت کم ہے۔ بیدی چونکہ فروعات کا استعمال بہت زیادہ کرتے ہیں اس لیے کہیں کہیں ٹھوکر بھی کھاتے ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں اصل کی حیثیت ذیلی ہو جاتی ہے اور اکثر افسانوں پر فروعات ہی حاوی رہتے ہیں۔ انتظار حسین بھی ضمنیات اور لوک کتھاؤں پر انحصار کرتے ہیں جن میں اختصار ضروری ہے مگر ضخامت کے لیے انھیں بھی فروعات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے اکثر یا تو Fable کی شکل میں سامنے آتے ہیں یا Parable کی شکل میں۔ دونوں صورتوں میں کوئی سبق یا اخلاقی تصور مخفی رہتا ہے (واضح رہے سبق منفی بھی ہوسکتا ہے اور اخلاقی تصور غیر اخلاقی بھی ہوسکتا ہے)۔

انتظار حسین سبق اور اخلاقیات کو ہی بنیادی افسانوی مواد میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اصل افسانہ پورے متن سے خارج ہوتا ہے۔ 'زرد کتا'، 'کشف المحجوب' یا 'فوائد الفواد' کا ایک باب تو ہوسکتا ہے مگر اسے افسانے کے زمرے میں شامل کرنا ذرا مشکل ہے۔

کبھی کبھی فروعات نگاری ضروری بھی ہو جاتی ہے۔ قاری افسانے سے تب تک وابستہ محسوس نہیں کرسکتا جب تک کہ اسے ایک دنیا کی سیر نہ کرائی جائے جہاں واقعات ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔ ولیم فاکنر اپنے فکشن A Rose for Emily میں ایک گھر کی تفصیلات بیان کرتا ہے جس میں ایملی کا قیام ہے۔ اس بیان سے مسیسپی (Mississippi) شہر کی انحطاط پذیری کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔ یہ انحطاط پذیری خانہ جنگی کی وجہ سے پیدا شدہ صورت حال ہے اور ایملی اسی تبدیلی سے نبرد آزما ہے۔

فاکنر نے یہاں فروعات پر مبنی تحریر لکھی ہے، لیکن بعد ازاں قاری خود مذکورہ گھر میں خود داخل ہو جاتا ہے اور ایک مخصوص کمرے میں پہنچ جاتا ہے۔ وہ گرد و پیش

اور ماحول، جائے وقوع کے تغیر پذیر اقدار، معیار، افکار اور رجحانات سے کماحقہ واقف ہو جاتا ہے۔ کامیاب فروعات نگاری معنی کو جہت تو عطا کرتی ہی ہے، ساتھ ساتھ ایسی مقامات پر کردار، پلاٹ اور تھیم کے عاکسہ (Reflector) کا بھی کام کرتا ہے۔ بر سبیل تذکرہ Authur Hailey کے ناول Airport اور Hotel کو لیں۔ آپ کو ائیر پورٹ اور ہوٹل کی باریک ترین تفصیلات سے واقفیت ہو جائے گی۔ کبھی کبھی افسانہ نگار نہایت کامیابی سے بعد مکان کو بعد زمان میں مدغم کر دیتا ہے، جیسے انتظار حسین۔

ہنری جیمس مطابق اچھے فکشن کی ایک شناخت یہ بھی ہے کہ پڑھتے ہوئے قاری کو ایسا محسوس ہو کہ وہ پڑھ نہیں رہا ہے بلکہ دیکھ رہا ہے۔ کامیاب فروعات نگاری قاری کو افسانے کی دنیا کی سیر کرانے میں معاون ہو سکتی ہے۔ کرشن چندر نے 'شکست' میں قارئین کو کہانی کی دنیا یا گرد و پیش (Settings) کی سیر کرانے میں کامیابی حاصل کی۔ تاہم بعد کے ناولوں اور افسانوں میں انھوں نے اس فارمولے کو اس قدر دہرایا کہ وہ Type ہو کر رہ گئے۔ بسا اوقات افسانہ نگاری گم ہو گئی اور فروعات نگاری باقی رہ گئی۔

بیانیات کا تناظر

جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے بیانیہ، کہانی کا مظہر ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہانی کو قاری یا سامع یا تماش بین جس شکل میں دیکھتا، پڑھتا یا سنتا ہے وہی بیانیہ ہے۔ سوال یہ ہے کہ افسانے کی افہام و تفہیم میں بیانیات کا ذکر کیوں ہو؟ اس کے کئی وجوہات ہو سکتے ہیں۔ چند اہم وجوہات درج ذیل ہیں۔

(1) بیانیات کا تناظر افسانے کے معروضی جائزے میں معاون ہوتا ہے۔

(2) افسانے کی تعبیر و تشریح میں بیانیات کی مدد ناگزیر ہے۔

(3) افسانے کے کرداروں کی نفسیات، روح، اور گرد و پیش کے فلسفیانہ پس منظر تک رسائی میں بیانیات معاون ہو سکتی ہے۔ تاہم یہ وضاحت ضروری ہے کہ فلسفیانہ پس منظر اور نفسیاتی دروں بینی بیانیات کے موضوع نہیں۔ بیانیات کی مدد کے بغیر بھی ان کے سراغ تک رسائی ممکن ہے۔

انگریزی میں بیانیات کو (Narratogloy) کہتے ہیں۔ اس اصطلاح کو سب سے پہلے زدیتان تاداراف (Tzetan Todorov) نے اپنی کتاب ڈی کیمیر ان کی گرامر Grammar of Decameron میں استعمال کیا۔ چونکہ کتاب فرانسیسی میں ہے، لہٰذا زدیتان تداراف نے فرانسیسی میں Narratologic کا لفظ لکھا۔ یہ کتاب 1969 میں شائع ہوئی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ بیانیہ کے بارے میں نظری چھان بین پہلے نہیں تھی۔ بے شک تھی، لیکن اس اصطلاح کے وجود میں آنے سے اب یہ ایک آزاد علومیہ بن گئی۔ بیانیات کے ذریعے یہ پتہ لگایا جاتا ہے کہ کن معنوں میں ایک بیانیہ دوسرے بیانیہ سے مختلف یا مماثل ہے۔ بیانیات مخصوص از بیانیہ (Narrative specific) اصول بھی وضع کرتی ہے، جن کا مقصد بیانیہ کی پہچان متعین کرنا اور اس کے ان عناصر کا تجزیہ کرنا ہے جو اور اصناف میں نہیں ہیں۔ بیانیات کا علم افسانے کے تجزیے کے لیے سائنسی اوزار کا کام کر سکتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ بیانیات کا تعلق صرف تحریری افسانے سے ہی ہے۔ کہانی فلم یا فوٹو یا مصوری کے ذریعے کہی جا رہی ہو، یا تقریری داستان گوئی ہو رہی ہو، تمام صورتوں میں بیانیات کے سہارے بیانیہ کا تجزیہ ہو سکتا ہے۔

بیانیات کی تھیوری کے شروعاتی دور میں رجحان یہ تھا کہ بیانیہ جس شکل میں سامنے آئے اسی شکل میں ہی اس کا تجزیہ کرنا ہے۔ مثلاً کہانی (ماحول اور گرد و پیش

سے قطع نظر) واقعات کی ایک تاریخ وار ترتیب ہے جسے افسانے میں تاریخی ترتیب کے خلاف بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ ماہر بیانیات صرف پیشکش کا تجزیہ کرتا تھا۔ اسے پیشکش کے طریقۂ کار سے کوئی سروکار نہ تھا۔ مگر جدید ماہرین جن میں جیرلڈ پرنس (Gerald Prince) کو رائد کہا جا سکتا ہے، افسانے کے طریق وجود کو بھی تجزیاتی دائرے میں داخل کر لیتے ہیں۔

بیانیات کے اعتبار سے کردار کی کئی قسمیں ہو سکتی ہیں۔ وقار عظیم نے ای.ایم فارسٹر کے تتبع میں 'یک رخے' کردار Flat character اور 'ہمہ رخ' Round Character کا تصور دیا تھا۔ ولادیمیر پراپ (Viladimir Propp) نے روسی لوک کہانیوں پر مبنی اپنی تھیوری یعنی Marphology of the Folktale میں کرداروں کی آٹھ قسمیں گنوا دیں۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آپ دو یا آٹھ قسموں پر مصر ہوں۔ اردو افسانوں میں کرداروں پر مبنی کامیاب افسانے منٹو اور بیدی سے زیادہ کسی نے نہیں لکھے۔ آپ اگر چاہیں تو منٹو اور بیدی کے افسانوں کو سامنے رکھ کر اردو افسانوں میں کردار کی قسموں کا تعین کر سکتے ہیں۔ نظریہ چاہے کتنا ہی ٹھوس کیوں نہ ہو، اطلاق کے بغیر اندھی لالٹین کی طرح ہے۔ تھیوری تو صرف راستہ دکھاتی ہے، اس راستے پر چلنا ہے اطلاق کرنے والوں کو۔

کلود بریموں (Claude Bremond) کے مطابق افسانہ Virtuality سے شروع ہوتا ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ حقیقت کا ایسی نمائندگی جس کے بارے میں ہم جانتے ہوں کہ یہ نمائندگی ہے، لیکن وہ اصل کے بالکل مطابق ہے، جیسے کسی عمارت کا سہ سمتی ماڈل۔ افسانے میں اس کی مثال کے لیے شوکت حیات کے افسانے 'گنبد کے کبوتر' کو لیں۔ ایک اپارٹمنٹ میں ایک سانپ نکل آتا ہے۔ افسانے میں شوکت لگاتار یہ تاثر دیتے ہیں کہ بچوں میں بھی بالغ برائیاں سرایت کر گئی ہیں۔

بچوں کا سانپ سے سامنا ہوتا ہے۔اب دو ہی صورتیں ممکن ہیں۔ یا تو بچے سانپ کو مار ڈالیں، یا سانپ بھاگ جائے۔مگران دونوں صورتوں میں کہانی کا تھیم بکھر جائے گا۔ ہوتا یہ ہے کہ بچے سانپ سے کھیلنے لگتے ہیں۔اردو افسانے میں سانپ ہمیشہ سے برائی کی علامت رہا ہے۔یعنی بچوں نے برائی کو گلے لگالیا۔اس طرح Virtuality تبدیل ہوگئی Actuality میں۔

بیانیات میں کہانی اور متن، افسانے سے اس کے تعلق اور ان کے محرکات پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔ بیانیاتی اطلاعات (Narrative Information) اور بیانیہ میں درج کردہ واقعات میں منظر اور پس منظر کی مناسبت پر بھی گفتگو بیانیات میں ہوتی ہے۔کرشن چندر کا ایک ناول ہے 'بورہن کلب'، اس کے ایک باب میں کشتی رانی کا ایک مقابلہ ہے۔ مرکزی کردار (جسے بیانیاتی اصطلاح میں Protagorist کہتے ہیں) ایک نہایت ہی گھاگھ قسم کا عورت خور ہے۔ وہ ایسی عورت کو پارٹنر چنتا ہے جسے وہ پٹانا چاہتا ہے۔وہ عورت کشتی رانی کی باریکیوں سے قطعی لاعلم ہے۔اس جگہ کرشن چندر کی بیانیاتی چابکدستی عروج پر ہے۔ مذکورہ عورت پر دھونس جمانے کے لیے وہ اسے کشتی رانی کی باریکیوں سے واقف کراتا ہے۔ کرشن چندر نے بیانیاتی اطلاع (Narrative Information) کے لیے بے حد مناسب Narratological Instance یعنی بیانیاتی موقعے کا استعمال کیا ہے۔

بیانیات ترسیل اور ابلاغ کے مسائل پر بھی گفتگو کرتی ہے۔مختلف نقادوں نے واقعاتی ترتیب، واقعات کی رفتار اور سست روی، کس کردار کے ذریعے بات کہی جارہی ہے یا واقعہ بیان کیا جارہا ہے (Focalization)، واقعات کی تکرار، کرداروں کی گویائی اور فکری نہج پر گفتگو کی ہے۔ مذکورہ عناصر کو پیش نظر رکھیں تو افسانے میں ترسیل اور ابلاغ کے مسئلے اگر حل نہیں ہوسکتے تو روشن ضرور ہوسکتے ہیں۔

ہم کسی بیانیہ کے Minimal Story Constituent (قلیل ترین لازمی اجزا) کا تعین بھی کر سکتے ہیں۔ بیانیہ کے واقعات کی سہل ترتیب تو اس کے قلیل ترین لازمی اجزا کی نشاندہی میں معاون ہوسکتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ بیانیے کا آخری واقعہ اس کے اولین واقعے کی جزوی تکرار بھی کرتا ہے۔ اس سے بھی ہم قلیل ترین اجزا کو پہچان سکتے ہیں کہ بیانیے میں جو باتیں بتائی گئی ہیں ان کی مختصر ترین اکائی اتنی ہے۔ اگر واقعاتی ترتیب پیچیدہ ہو تب بھی اسے سہل واقعاتی ترتیب میں توڑا جا سکتا ہے۔ انتظار حسین کی کہانی 'زرد کتا' میں واقعاتی ترتیب الجھی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ تاہم اگر اس کے ہر پیراگراف کو جملوں میں توڑ کر پڑھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ کہیں کوئی الجھاؤ نہیں۔ قلیل ترین لازمی اجزا پر کچھ گفتگو 'اصل اور فروع کا مسئلہ' میں بھی ہم پیش کر چکے ہیں۔ یہاں اس پر مزید بحث کی چنداں ضرورت نہیں۔

بیانیات کے ذریعے ایک ایسا نحوی نظام بھی مرتب ہوسکتا ہے جو مخصوص بہ افسانہ (Fiction-specific) ہو۔ اس خیال کو سب سے پہلے تادارف نے پیش کیا تھا۔ تاداراف کے مطابق کردار کو افسانوں کے 'اسم'، کرداروں کے اعمال کو 'فعل' اور کرداروں کی خصوصیات کو 'صفت' کی شکل میں تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ معروضی تجزیے کے لیے واقعات کو بہ طور فعل (Moods) کی قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

تاداراف کا بیانیاتی نحو تنظیم متن کی تین سطحوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ سب سے پہلے تو بنیادی قول (Proposition) ہے۔ اسی قول سے ترتیب (Sequence) اور پھر اس ترتیب سے تکمیل شدہ متن (Text) بنتا ہے۔ اردو کے تعلق سے اس پر گفتگو آگے ہے۔

افسانوں کے بیانیاتی تجزیے (Narratological Analysis) کے اپنے حدود ہیں۔ صرف بیانیاتی تجزیے پر مبنی کسی افسانے کی تنقید کسی شعر کی تقطیع کے

مترادف ہوگی۔ کیوں کہ:

(1) اس سے افسانوں کے صرف بیانیاتی پہلو پر گفتگو ممکن ہے۔ بیانیات کو افسانے کے فلسفیانہ قوت، نفسیاتی دروں بینی، سوز و گداز وغیرہ سے کوئی علاقہ نہیں۔

(2) یہ افسانوں کے Static State یعنی ساکن حالت پر گفتگو تو کر سکتی ہے۔ یعنی 'افسانہ جیسا کہ موجود ہے'۔ مگر افسانے کی حرکیات (Dynamics) سے بیانیات کو کچھ تعرض نہیں۔

(3) یہ متن (Text) پر مرکوز رہتی ہے۔ اسے متن کے سیاق و سباق یعنی Context سے کوئی مطلب نہیں۔

افسانے کی ریطوریقا(Rhetoric)

شکاگو اسکول کے ایک سربرآوردہ نقاد اور مفکر نے 1960 کی دہائی میں افسانوں کے تجزیے کے لیے ایک ماڈل وضع کیا جو ممکن حد تک معروضی ہے۔ وین سی بوتھ (Wayne C. Booth) کو روسی ہیئت پسندی (Russian Formalism) ہیئت پسندی سے متاثر اور نوارسطوئی (Neo Aristotlean) کہا جاتا ہے۔ اس کی کتاب 'The Rhetoric of Fiction' کو شکاگو یونیورسٹی پریس نے 1961 میں شائع کیا۔ اس کا ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن 1987 میں شائع ہوا۔ وین بوتھ افسانوں کے ہیئتی اور غیر ہیئتی عناصر کے درمیان باہمی انحصار یعنی Interdependece کو قائم کرتا ہے اور نظری اصولوں کی بنیاد پر افسانے کی ساخت کے پیمانوں اور بیانوں کو معنویت اور معروضیت عطا کرتا ہے۔ بوتھ کے اصولوں کی روشنی میں افسانے کی تقطیع تو ممکن نہیں مگر تا حد امکان معروضی تجزیہ ممکن ہے۔ وین بوتھ کے چار اہم نکات ہیں:

(1) مصنف بالکنایہ (Implied Author)

(2) بیان کنندہ (Narrator)

(3) فاصلہ (Distance) مصنف بالکنایہ اور بیان کنندہ کے درمیان، افسانے کی مختلف اجزا کے درمیان۔

مصنف بالکنایہ (Implified Author): یہ مصنف کا ہمزاد ہے جسے قاری تخلیق کرتا ہے، کیوں کہ اصل مصنف کے بارے میں قاری تو بہت ہی کم جانتا ہے۔ قاری کی معلومات عام طور پر قلیل ہوتی ہیں۔ اکثر اسے اصل مصنف کے اقدار، معیار اور فلسفے سے سرسری واقفیت بھی نہیں ہوتی۔ لہٰذا افسانہ یعنی فکشن کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن میں اصل مصنف نہیں بلکہ اس کا ہمزاد یعنی مصنف بالکنایہ ہوتا ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ 'کسی نے' اس افسانے کو لکھا ہے۔ یہ 'کسی' ہی مصنف بالکنایہ (Implied Author) ہے، کیونکہ ظاہر ہے اصل مصنف کو وہ سب باتیں معلوم ہی نہیں ہوسکتیں جو افسانے میں مذکور ہیں۔ یہ مصنف بالکنایہ ہے جو افسانے کی اخلاقیات، نفسیات، سیاسی اور فلسفیانہ نظریات سے متعلق مسائل کے لیے ذمہ دار ہے۔ یہ مصنف بالکنایہ ہے جو افسانے کے واقعات اور کردار کے ذریعے کہانی کو اپنی راہ چلاتا ہے۔ قاری کو یہ معلوم نہیں کہ وہ کون سے محرکات تھے جس نے افسانے کو لکھوایا۔ اصل مصنف کی نیت کیا تھی؟ اس کے اغراض و مقاصد کیا تھے؟ ان نکات پر صحیح معلومات صرف ذاتی واقفیت یا مصنف سے انٹرویو یا اس کی تشریحی یادداشتوں سے ہی ہوسکتی ہے (اگر انھیں معتبر مانا جائے)۔ پھر یہ بھی ہے کہ لوگ کہانیوں، داستان، رزمیہ وغیرہ کے اصل مصنف کو کہاں ڈھونڈا جائے؟

یہ وضاحت ضروری ہے کہ وضعیات اور مابعد وضعیات /Signifier Signified یعنی دال مدلول کے مکڑ جال میں الجھا کر قاری کو متن سے باہر لے جاتے

ہیں۔ کبھی ہمیں بتایا جاتا ہے کہ متن تو صرف مدلول کی حیثیت رکھتا ہے دال تو متن کے باہر ہے۔ کبھی حاشیے کی حمایت میں، کبھی Logocentrism کی مخالفت کے نام پر ہم سے کہا جاتا ہے کہ معنی وہ نہیں ہیں جو نظر آرہے ہیں۔ یہ تو متن کو غیر مفید مطلب اور قاری کو متن سے بیزار کرنے کے لیے ایک حربہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ آپ ایک بار قاری کو بہلا پھسلا کر متن سے باہر لے جائیں تو پھر آپ کو من مانی تعبیرات کی آزادی مل جاتی ہے۔ لیکن The Rhetoric of Fiction میں مصنف اور خود قاری کی توجہ ہمیشہ متن پر مرکوز رہتی ہے۔ آپ کو جو کچھ بھی دریافت کرنا ہے متن سے ہی کرنا ہے۔ یہ ایک Textcentric یعنی متن مرکوز اور Textspecific یعنی مخصوص بالمتن نظریہ ہے۔

یہ مصنف بالکنایہ ہے جس نے کردار وضع کیے ہیں۔ واقعات کی ترتیب دی ہے۔ گردو پیش کا تانا بانا بنا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ ہمیشہ مختلف ہوں۔ دونوں ایک بھی ہو سکتے ہیں۔ یا دونوں کے درمیان بہت ہی کم فاصلہ بھی ہو سکتا ہے۔

بیان کنندہ

بیانیہ کے اندر کردار یا واقعات پر اخلاقیاتی فیصلہ یا ان کے فلسفیانہ تشریح کا کام مصنف بالکنایہ بیان کنندہ کا استعمال کرتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر مصنف بالکنایہ قاری کی تخلیق ہے تو بیان کنندہ مصنف بالکنایہ کی تخلیق ہے۔ کبھی کبھی بیان کنندہ قاری کے سامنے موجود رہتا ہے۔ جیسے غیاث احمد گدی کے افسانے 'کالے شاہ' میں مرکزی کردار کی چھوٹی بہن بیان کنندہ ہے۔ اکثر بیان کنندہ 'غائب راوی' ہوتا ہے جو عالم کل (Omniscient) ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں صورت بیانیہ (Narrative

(Voice کی حیثیت تقریباً معروضی ہو جاتی ہے۔

وین بوتھ کی نظر میں بیان کنندہ کے اعمال اور اس کا شعور اہمیت کے حامل ہیں۔ بیان کنندہ کا شور افسانے کے معنی اور تناظر کا تعین کرتا ہے۔ لہٰذا ناقد کے لیے بھی یہ لازمی ہے کہ بیان کنندہ کی شناخت کرے۔ ناقد کا فرض صرف یہ نہیں کہ وہ صرف کہہ دے کہ بیان کنندہ غائب راوی ہے یا حاضر راوی، یا واحد متکلم۔ جب بیان کنندہ خود کو 'میں' کے طور پر پیش کرتا ہے تو افسانے میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی بیان کنندہ معدوم ہو جاتا ہے، جیسے انتظار حسین کے افسانے 'ہندوستان سے ایک خط' میں افسانہ ایک خط کی شکل میں ہے۔ قاری جیسے ہی افسانے میں محو ہوتا ہے، خط لکھنے والا معدوم ہو جاتا ہے اور افسانے کے اخیر میں تو بیان کنندہ بالکل ہی غیر ضروری (Irrelevant) ہو جاتا ہے۔ خط کے تہذیبی پس منظر اور اقدار کی شکست و ریخت کو اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ بیان کنندہ مکمل طور پر محو ہو گیا ہے۔ ''مادام بوداری' میں بھی یہی صورت حال ہے۔

کبھی کبھی مرکزی کردار بذات خود بیان کنندہ ہوتا ہے۔ کبھی کبھی واحد متکلم بیان کنندہ، بلکہ نہ صرف بیان کنندہ بلکہ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ بھی ہوتا ہے۔ یہ تثلیث منٹو کی کہانیوں میں اکثر مل جاتی ہے۔ 'بابو گوپی ناتھ' یا 'ممی' یا 'تپش کاشمیری' کی مثالیں فوراً ذہن میں آتی ہیں۔ منٹو کے یہاں بیان کنندہ 'میں' افسانے کا کردار نہیں، جیتا جاگتا مشاہد ہے جو اپنی شناخت کو مخفی بھی نہیں رکھتا۔ بعض جگہ بیان کنندہ نہ صرف داخلی مشاہد ہے بلکہ مشاہد اور شریک افسانہ (Participant Observer) بھی ہے۔ کبھی کبھی تو اس کی حیثیت اس سے بھی زیادہ اہم ہو کر وہ مشاہد سے بڑھ کر 'منجذب' یعنی Absorber بن جاتا ہے۔ وہ اپنے افسانوی پس منظر کو نہ صرف اپنے ذہن کے کیمرے میں قید کر لیتا ہے بلکہ اس کا کیمرہ ایک مخصوص کیمرہ ہے جو نہ صرف

ظاہر کی تصویر کھینچتا ہے بلکہ باطن کی بھی تصویر اتار لیتا ہے۔ کرشن چندر نے بھی فلمی دنیا کو پس منظر بنا کر ناول لکھے ہیں مثلاً 'باون پتے'۔ مگر اس کے کردار جیتے جاگتے کردار نہیں ہیں۔ کرشن چندر کے شریف کردار جن کا تعلق تصنع سے بھری ہوئی فلمی دنیا سے ہے، نہایت ہی شریف ہیں، ان میں کوئی خامی نہیں۔ ایسی تحریروں کو پڑھ کر لگتا ہے کہ ہم فلمی رسالہ 'شمع' پڑھ رہے ہیں۔ منٹو کی کہانیوں کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ 'ارے ایسی بات ہے، ہم تو کچھ اور ہی سمجھ رہے تھے۔''

وین بوتھ کی وضع کردہ دو اصطلاحات اور ہیں۔ ایک تو Reliable Narrator یعنی معتبر بیان کنندہ اور دوسری Unreliable Narrator یعنی غیر معتبر بیان کنندہ۔ اردو میں منٹو کے بعض افسانوں میں غیر معتبر بیان کنندہ نظر آتا ہے، یعنی جو کچھ بیان کیا جا رہا ہوتا ہے اس میں کھوٹ پوشیدہ ہوتا ہے جسے ہمیں ڈھونڈ کر افسانے سے الگ کرنا ہوتا ہے۔ ورنہ غیر معتبر بیان کنندہ سے ہمارا سابقہ عموماً جاسوسی ناولوں میں پڑتا ہے۔

فاصلہ

وین بوتھ اسے مصنف بالکنایہ اور بیان کنندہ کے بیچ کی دوری کہتا ہے۔ یہ فاصلہ جتنا کم ہوگا، بیان کنندہ اتنا ہی معتبر ہوگا، یعنی فنی اعتبار سے افسانہ اتنا ہی مضبوط ہوگا۔ دیگر شارحین مصنف بالکنایہ کو دفتری کاتب سے تعبیر کرتے ہیں۔ مصنف بالکنایہ وہاں بھی موجود رہتا ہے جہاں کوئی ڈرامائی بیان کنندہ موجود نہیں۔ اس کی حیثیت سنسکرت ناٹک کے سوتر دھار کی ہوتی جو اسٹیج کے باہر سے ناٹک کو کنٹرول کرتا ہے۔ قاری اس مصنف بالکنایہ کے ذریعے واقعات، معانی و مطالب، ان کے محسوساتی اور اقداری پہلو، دوسرے لفظوں میں مکمل فن پارے کی الہامی واقفیت حاصل کرتا ہے۔

وین بوتھ کے نزدیک مصنف بالکنایہ اور بیان کنندہ بیچ کا فاصلہ تو مفید مطلب ہے ہی، افسانے کے دیگر اجزا کے درمیان فاصلہ بھی نسبتاً کم مفید مطلب نہیں۔ بات صاف ہے افسانے کا متراکم یعنی compact ہونا بھی ضروری ہے، جیسے منٹو اور انور سجاد کے افسانے۔

جہاں مصنف بالکنایہ ہے وہاں مصنف کے سامنے بھی ایک قاری بالکنایہ کی موجودگی لازمی ہے، حالانکہ بوتھ کے اصل ماڈل میں قاری بالکنایہ (Implied Reader) کا تصور موجود نہیں مگر بعد ازاں شارحین نے بوتھ کے ماڈل کی توسیع قاری بالکنایہ تک کر دی۔ مصنف بالکنایہ ایک بیان کنندہ کے ذریعے کسی سے مخاطب ہے۔ یہ 'کسی سے' ہی قاری بالکنایہ ہے۔ ہر مصنف ایک مخصوص قسم کے قاری کو خطاب کرتا ہے۔ یعنی مصنف قاری سے ایک مخصوص ذہنی سطح، اور اس سے بھی زیادہ ایک لسانی مہارت اور زمانی شعور کی امید کرتا ہے۔ وہ یہ بھی امید کرتا ہے کہ کسی مقررہ افسانے کا قاری اس افسانے کے ثقافتی عناصر، معیار و اقدار، اور اس میں بیان کردہ کو سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ یعنی جس طرح 'اصل مصنف' اور 'مصنف بالکنایہ' مختلف شخصیات ہیں۔ اسی طرح 'اصل قاری' اور 'قاری بالکنایہ' بھی مختلف شخصیات ہیں۔ (افسانہ پڑھتے وقت) جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے 'اصل قاری' کا اختلاف 'قاری بالکنایہ' سے بڑھتا جاتا ہے۔ تاہم اصل مصنف اور 'مصنف بالکنایہ' کے درمیان کچھ قدریں تو مشترک ہوتی ہی ہیں۔ ورنہ آج کے قاری 'الف لیلہ' اور دیگر داستانوں کو کیوں پڑھیں۔

'اصل مصنف' اور 'مصنف بالکنایہ' کے فرق اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں کہ شیکسپیئر کے زمانے کے مصنف (اصل یا بالکنایہ) کے پیش نظر آج کا قاری بالکنایہ ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح قدیم قصے کہانیوں کے 'قاری بالکنایہ' کا ثقافتی پس منظر آج کے

قاری سے مختلف ہے۔ اگر آپ کو قدیم قصے کہانیوں کا لطف حاصل کرنا ہو تو آپ کو ان کے مناسب زمانے کا 'قاری بالکنایہ' بننا پڑے گا۔ 'اصل قاری' اور 'قاری بالکنایہ' کے درمیان فاصلہ بہت بڑھ جائے تو 'اصل قاری' کو متن کے مفاہیم تک رسائی حاصل کرنی بہت مشکل ہو جاتی ہے۔ کسی اسکول کے طالب علم کو آپ انور سجاد کی کہانی 'سنڈریلا' مطالعہ کے لیے دے دیں، 'اصل قاری' اور 'قاری بالکنایہ' کا فرق بالکل واضح ہو جائے گا۔ اسی طرح، شفیع جاوید کے افسانوں کو آپ 'خاتون مشرق' یا 'پاکیزہ آنچل' وغیرہ رسالوں کے پڑھنے اور پسند کرنے والے کو پڑھنے کے لیے دے دیں تو یہ فرق مزید واضح ہو جائے گا۔ افسانے کی قرأت پذیری دراصل 'قاری بالکنایہ' کی صلاحیت مطالعہ ہے، 'اصل قاری' کی نہیں۔ جدیدیت کے زیر اثر لکھے ہوئے افسانوں پر یہ الزام سراسر غلط ہے کہ اس نے 'افسانے' کو قاری سے دور کر دیا۔ سہل پسند قارئین تو 'خاتون مشرق' اور 'گلابی کرن' اور 'پاکیزہ آنچل' پڑھتے ہیں جن میں افسانے کے ساتھ قیمہ بھرے کریلے کا بھی مزا حاصل ہو سکتا ہے۔ بعض امریکہ/کناڈا پلٹ ناقدین بھی جدید افسانوں میں قیمہ بھرے کریلے کا ذائقہ ڈھونڈتے ہیں اور جب وہ انھیں نہیں ملتا تو یہ ادبی کولمبس قاری کے عدم وجود کو دریافت کرتے ہیں اور افسانے سے 'افسانے' یا 'کہانی' کے 'کھو جانے' کا ماتم کرتے ہیں۔

'اصل قاری' وہ ہے جو واقعتاً افسانے کو پڑھ رہا ہوتا ہے، اور 'قاری بالکنایہ' وہ ہوتا ہے جو 'مصنف بالکنایہ' اور 'مصنف بالکنایہ' کے درمیان فاصلہ مختصر ترین ہو۔ فاصلے کے حوالے سے ایک اور بات اہم ہے، وہ یہ کہ 'بیان کنندہ'، 'مصنف بالکنایہ' کا نمائندہ معلوم ہو۔ دوسرے لفظوں میں، دونوں کے درمیان فاصلہ نہیں کے برابر ہو۔ جنس پر مبنی افسانوں کے تجزیے سے افسانے کی ریطوریقا واضح ہو جائے گی۔ 'قاری بالکنایہ' مصنف بالکنایہ' سے جو امیدیں وابستہ کر سکتا ہے، بیان کنندہ انھیں پوری نہیں کرتا۔

موقع کچھ بھی ہو، بیان کنندہ معاملے کو جنسی داؤ پیچ میں الجھا دیتا ہے۔ جنسی پس منظر پر لکھنے والے بیشتر افسانہ نگار، بہ خیال خود 'فحش نگار منٹو' بننے کے چکر میں وہی وہانوی کے دم چھلے بن جاتے ہیں۔ افسوس کا مقام ہے کہ ایسے افسانے خالص ادبی رسالوں میں شائع ہوتے ہیں اور ادبی افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔

جنسی افسانے میں افسانے کی رو کچھ اور ہوتی ہے۔ یعنی مصنف بالکنایہ کچھ کہنا چاہتا ہے، مگر اصل مصنف اپنے اور اصل قاری کے جذبہ تلذذ کی تسکین کے لیے افسانے میں جنسی قلابازیاں ڈال دیتا ہے۔ ہر فحش نگار کی خواہش ہوتی ہے کہ اسے منٹو کے مساوی تسلیم کیا جائے مگر اسے منٹو کے فن سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ منٹو کے افسانوں میں منٹو ہی اصل مصنف ہے، منٹو ہی مصنف بالکنایہ ہے۔ وہ نہ تو گدگدی پذیر titillate ہوتا ہے، نہ گدگدی Titillate کرنا چاہتا ہے۔ اگر جنسی معاملات آتے ہیں تو وہ کسی فنی ضرورت کو پورا کرتے ہوئے آتے ہیں۔ مگر فحش نگاروں کے یہاں جنسی معاملات زبردستی لائے جاتے ہیں، افسانے کی رو کے خلاف، یعنی مصنف بالکنایہ تو کچھ اور کہنا چاہ رہا ہے مگر اصل مصنف کے پیش نظر اس کا اپنا اور اصل قاری کا جذبہ تلذذ ہے۔ ایسے افسانہ نگار اصل قاری کو Titillate تو کر سکتے ہیں، قاری بالکنایہ کو متاثر نہیں کر سکتے۔

ظاہر ہے کہ جب تک کسی نظریے کی اطلاقی صورت سامنے نہ آئے اس نظریے کی کوئی اہمیت نہیں۔ وین بوتھ کے نظریے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کا اطلاق افسانوں پر کیا جا سکتا ہے۔ تھوڑی سی محنت سے افسانے کی ریطوریقا (the rhetoric of fiction) کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اب میری کوشش یہ ہوگی کہ اردو کے چند افسانوں پر گفتگو کے ذریعے اس تصور یعنی افسانے کی ریطوریقا (Rhetoric) کو مزید واضح کیا جائے۔

غیاث احمد گدی کا افسانہ ہے' کالے شاہ' میرے خیال میں یہ افسانہ' افسانے کی ریطوریقا' کی کامیاب ترین مثال ہے۔ افسانے کی بیان کنندہ اس کے مرکزی کردار (Protagorist) کی چھوٹی بہن ہے۔ چونکہ بیان کنندہ (Narrator) غائب راوی کی قبیل کی بیان کنندہ نہیں ہے لہٰذا وہ مرکزی کردار کے ذہنی کوائف تک رسائی نہیں رکھتی۔ اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے درمیان فاصلہ کم سے کم ہونے کا ایک ثبوت تو یہ ہوگا کہ واحد حاضر بیان کنندہ ہونے کے باوجود افسانہ نگار ہمیں مرکزی کردار کے ذہنی کوائف پر مطلع کر دیتا ہے۔ مرکزی کردار ایک بے روزگار نوجوان ہے جسے اس کی بے روزگاری کے سبب اس کے خاندان میں نہ صرف نظر انداز کیا جاتا ہے بلکہ ذلیل بھی کیا جاتا ہے۔ غیاث احمد گدی کی سب سے بڑی تکنیکی کامیابی یہی ہے کہ وہ چند ایسے واقعات کے ذریعہ جن کا بیان کنندہ براہ راست شاہد نہیں ہے، ہمیں اس بے روزگار نوجوان کے ذہنی کوائف سے واقف کرا دیتے ہیں۔

'کالے شاہ' میں مصنف بالکنایہ کا منشا یہ ہے کہ بے روزگار نوجوان کے ذہنی کرب، پراگندگی اور حالات سے فرار کو پیش کیا جائے۔ اس کام کے لیے بیان کنندہ کا غائب راوی ہونا لازمی نہیں تو خاطر خواہ ضرور ہے کیونکہ ایسی صورت میں مرکزی کردار (Protagonist) کے ذہنی رو کی پیشکش آسان ہو جاتی ہے۔ مرکزی کردار کی چھوٹی بہن اگر واقعات کو اس طرح پیش کرتی کہ محسوس ہوتا کہ وہ مرکزی کردار کی طرف سے (On his behalf) سوچ رہی ہے تو لطف جاتا رہتا۔ مگر افسانہ نگار/ بیان کنندہ مرکزی کردار کی حرکتوں (ظاہری حرکتوں) کا ذکر کرتا ہے، ہمیں اس کی داخلی دنیا کی سیر نہیں کراتا۔ لیکن مرکزی کردار کی محسوساتی دنیا پورا کا احساس قاری کو حاصل ہو جاتا ہے۔ یہ Reliable Narrator یعنی معتبر بیان کنندہ کی ایک کامیاب مثال ہے۔

تکنیکی اعتبار سے' کالے شاہ' کامیاب افسانہ ہے کیوں کہ:

(1) اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے درمیان فاصلہ اگر ہے تو مختصر ترین ہے۔
(2) بیان کنندہ مصنف بالکنایہ کا نمائندہ ہے۔
(3) قاری بالکنایہ اور مصنف بالکنایہ کے درمیان واضح ربط ہے۔
(4) بیان کنندہ بھی معتبر ہے۔

تکنیکی اعتبار سے اور ایک کامیاب افسانہ غیاث احمد گدی کا ہی ہے، 'پرندہ پکڑنے والی گاڑی'۔ پرندے پکڑے جا رہے ہیں۔ دن دہاڑے پکڑے جا رہے ہیں۔ قاری یہ محسوس کر لیتا ہے کہ مصنف بالکنایہ کا منشا یہ ہے کہ وہ باور کرادے کہ یہ واقعہ دن دہاڑے ہو رہا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> صبح ہوتی ہے، دن چڑھتا ہے اور جب ٹھیک نصف النہار پر پہنچتا ہے، شہر میں ایک ایسی گاڑی آتی...

> ہر روز جیسے سورج سروں پر آتا، تیز کرنیں سروں میں گڑتیں، پچھمی دروازے کی جانب چھوٹی چھوٹی گھنٹیوں کی صدا سنائی دیتی...اس کی کمر سے پتلی سی رسی لپٹی ہوتی، جو گاڑی بندھی ہوتی...

> ہاں میاں۔ ہم بھی یہی سوچ رہے ہیں کہ کیا گاڑی ہے، ہر روز دوپہر میں آتی ہے۔

یہاں قاری مصنف بالکنایہ کو افسانے میں دریافت کرتا ہے اور مصنف بالکنایہ کو دریافت کرنے کا طریقہ بھی یہی ہے۔ اصل مصنف کیا سوچ رہا تھا، یہ غیر اہم اور غیر متعلق ہے۔ 'مصنف بالکنایہ' صاف صاف کہہ رہا ہے کہ یہ سانحہ دن دہاڑے ہو رہا

ہے۔ واضح رہے یہاں قاری بھی 'قاری بالکنایہ' ہے، اصل قاری نہیں۔ اصل قاری تو ہو سکتا ہے اس نکتے کو محسوس ہی نہ کر سکے۔ 'مصنف بالکنایہ' تو مخاطب ہے 'قاری بالکنایہ' سے، اسے اصل قاری سے کیا لینا دینا۔ 'قاری بالکنایہ' کا صاحب ادراک ہونا ضروری ہے:

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

قاری بالکنایہ کا کام افسانے میں ہر جگہ اس جہان دیگر دریافت کرنا ہے۔

پکڑے جانے والے پرندے کون سے ہیں؟

کبوتر، گوریا، طوطے، بلبل، بگلے، چیل، مینا، پپیہے، مرغ، فاختہ۔

تمام پرندے جمالیاتی پہلو رکھتے ہیں۔ واضح رہے پرندوں کی فہرست میں کوے اور گدھ شامل نہیں۔ اڑنے والے حشرات الارض میں تتلی تو زد میں ہے مگر مکھیوں کو کوئی خطرہ نہیں۔ یعنی آفت ان چیزوں پر ہے جو جمالیاتی پہلو رکھتی ہیں۔ افسانے کے بیشتر کردار یا تو گاڑی کی چمک دمک سے مسحور ہو جاتے ہیں، یا سکوں کے ذریعے قابو میں کر لیے جاتے ہیں۔ جمالیات اور جذباتی وابستگی کی کوئی اہمیت نہیں۔ اگر رنڈی کو پیسے ملیں تو اپنے پیارے پالتو طوطے کو بھی پرندہ پکڑنے والوں کے حوالے کر دے۔ پرندے علامت نہیں، وضاحت نہیں۔ گاڑی پرندے پکڑنے کے بعد جاتی کہاں ہے؟ مصنف یعنی 'مصنف بالکنایہ' صاف صاف کہتا ہے اور بار بار کہتا ہے 'نشیب کی طرف':

''جب فضا کا سحر ٹوٹا تو گاڑی اتری علاقے کے سخت ڈھلان میں اتر چکی ہوتی۔ ذرا دیر تک وہ سڑک کی اور دیکھتا رہا اس کی نظریں ڈھلان کی طرف دوڑ

گئیں جہاں کچھ بھی نہیں تھا۔''

نشیب بھی علامت نہیں وضاحت ہے۔ مادی تہذیب دولت کی خاطر پاتال کی طرف گامزن ہے۔ جب پرندے ختم ہو گئے تو دل کو بہلانے کے لیے ایک پتھر کا پرندہ تراش لیا گیا۔ یہاں بھی 'مصنف بالکنایہ' وہی کہتا ہے جو غیاث کہنا چاہتے تھے۔ بیان کنندہ بھی کہیں خود کی نفی کرتا۔ صاحب ادراک 'قاری بالکنایہ' بھی 'مصنف بالکنایہ' سے بے حد قریب ہے۔

افسانہ اور محل بحث افسانہ

افسانے پر بحث تبھی ممکن ہے جب وہ 'محل بحث' ہو۔ بات ظاہر ہے کہ افسانۂ محض اور محل بحث افسانے میں کچھ فرق تو ہونا چاہیے۔ چند ایسے عناصر محل بحث افسانوں میں ہونے چاہیے جن کا افسانۂ محض میں فقدان ہو۔ یہ عناصر مخصوص بہ افسانہ بھی ہو سکتے ہیں اور مخصوص بہ افسانہ نگار بھی۔ تاہم ان عناصر کی نشان دہی کا ہی کوئی بندھا ٹکا فارمولا نہیں۔ یہ فہم و فراست کا معاملہ ہے۔ واجدہ تبسم کا افسانہ 'اترن' اپنے اچھوتے موضوع اور موضوع کو برتنے کے طریقے کی وجہ سے 'محل بحث' بنا۔ مگر واجدہ تبسم نے اس تھیم کو اس قدر استعمال کیا کہ یہ 'مخصوص افسانہ' نہ رہ کر مخصوص بہ افسانہ نگار بن گیا۔ وہی موضوع جب تک 'مخصوص بہ افسانہ' رہا افسانہ کو 'محل بحث' بنانے کا سبب رہا مگر جب وہ مخصوص افسانہ نگار بن گیا تو افسانے کو ٹائپ (Type) بنانے کی وجہ بن گیا۔

منٹو کا منفرد اور سادہ بیانیہ اس کے افسانوں کا خاصہ ہیں۔ منٹو کے عجیب و غریب کردار جو عام زندگی سے ہی اٹھائے گئے ہیں، اس کے افسانے کو محل بحث بناتے ہیں۔ بیشتر افسانوں میں منٹو بیان کنندہ کی شکل میں کود موجود ہیں، تاہم اس کی

معروضی حیثیت متاثر نہیں ہوتی۔ انتظار حسین کے افسانے بھی 'محل بحث' کہے جانے کے مستحق ہیں۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی خامیاں ضرور ہیں۔ انتظار حسین کا بھی فارمولا ہے جسے آسانی سے حل کیا جا سکتا ہے۔ ہندی ضمیات سے متعلق افسانوں میں سنسکرت آمیز مکالموں سے ایک مخصوص صوتی آہنگ پیدا کیا جاتا ہے۔ مثلاً اردو کا ایک (خود ساختہ) مکالماتی ٹکڑا لیں:

''شورسین نے مادھو سے کہا'' اے مادھو یہ جسم تو فانی ہے اور عیش کے لیے بنا ہے۔ ایک دن یہ ایسے عناصر کے ساتھ مٹی میں مل جائے گا اور تاریخ کے بعد تم سے سوال کرے گا کہ تم نے مجھے یوں ہی گنوا دیا۔''

انتظار حسین اسے یوں لکھیں گے:

''ہے مادھو، یہ شریر تو نشور ہے اور بھوگ کے لیے بنا ہے۔ یہ نشور شریر ایسے تتوں سہت دھرتی میں ولین ہو جائے گا اور پنر جنم کے پشچات یہ تم سے پرشن کرے گا کہ تم نے شریر کو ویرتھ ہی کیوں گنوایا۔''

صرف سنسکرت آمیز صوتی آہنگ سے ہی انتظار حسین نے ایک ماحول پیدا کر دیا۔ یہ ایک مخصوص بہ افسانہ نگار عنصر ہے جو اس قبیل کے افسانوں کو محل بحث بناتا ہے۔ انتظار حسین کے تصوف پر مبنی افسانوں میں بھی یہی صورت حال ہے۔ غنیمت ہے کہ انتظار حسین کے یہاں فنی تنوع بہت ہے ورنہ ان کا بھی حشر کرشن چندر جیسا ہوتا۔ یہ کہنا بھی صحیح ہوگا کہ انتظار حسین کے یہاں اسالیب کی تکرار ہے۔ پھر بھی، جب بھی اردو افسانوں کی تاریخ مرتب کی جائے گی انھیں مسترد کرنا مشکل ہوگا۔

انتظار حسین کے برخلاف، کرشن چندر کے چند افسانے ان کی زندگی میں تو محل

بحث رہے مگر آج ان پر کوئی گفتگو نہیں کرتا۔'ان داتا' اور 'دو فرلانگ لمبی سڑک' جن خصوصیات کی بنا پر ایسے وقت میں محل بحث قرار پائے وہ خوبیاں نہیں خامیاں تھیں۔ 'ان داتا' اور 'دو فرلانگ لمبی سڑک' اپنے عجیب و غریب اسلوب کی وجہ سے باشعور قارئین کی توجہ اپنی طرف مبذول کرنے میں کامیاب رہے مگر اسلوب دراصل کچھ نہ تھا، صرف موضوع کو تکرار کے ذریعے غیر ضروری حد تک پھیلا دیا گیا تھا۔ افسانے کے دیگر عناصر غائب تھے۔"دو فرلانگ لمبی سڑک' کا تھیم سماجی عدم مساوات تھا۔'ان داتا' کا تھیم تھا انسان کی بے حسی۔ دونوں افسانے ایسے جسم کے مانند تھے جن کے صرف ایک ہی عضو کو بار بار دکھایا جا رہا تھا۔ بات ظاہر ہے یہ پیش کش کتنا ہی متاثر کن کیوں نہ ہو، صرف ایک عضو پورے جسم کا نمائندہ نہیں بن سکتا۔ شاید یہی وجہ ہے کرشن چندر نے ان اسالیب کو دہرایا نہیں۔'دو فرلانگ لمبی سڑک' کی اشاعت کے پہلے 1941 میں Walter Van Tilburg نے The Hook میں بے جان یعنی Nonhuman کرداروں کو مرکز میں رکھ کر افسانے کی تشکیل کی تھی۔'دو فرلانگ لمبی سڑک' میں کوئی رائدانہ نکتہ نہیں تھا۔

'محل بحث' افسانوں کا معیار طے کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ان افسانوں کو مسترد کر دیا جائے جو غلط وجوہات کی بنا پر 'محل بحث' قرار پائے۔

کوئی ضروری نہیں کہ افسانے کی ریطوریقا کے معیار پر کھرا افسانہ کامیاب بھی ہو۔ مثلاً کوئی ضروری نہیں کہ کوئی موزوں شعر اچھا بھی ہو۔ میر کا شعر ہے:

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید ہی کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

اسی بحر میں ایک دوسرا شعر ہے:

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کا پردہ کھینچ دیا رات ہو گئی

بات ظاہر ہے، موزونیت تکنیک کی ضمانت ہے، تفوق کی ضمانت نہیں۔ تکنیکی اعتبار سے درست افسانہ 'محل بحث' بھی ہو ضروری نہیں۔ ہنری جیمس (Henry James) اچھے فکشن کے لیے اس کا Discussable ہونا ضروری سمجھتا ہے۔ تاہم جیمس 'محل بحث' کے حوالے سے جو شرائط عائد کرتا ہے ان میں سے چند شرائط خود 'محل بحث' نہ سہی مگر محل نظر البتہ ہیں۔ بعض مقامات پر ہنری جیمس نے والٹر بیسنٹ سے اختلاف برائے اختلاف ہی کیا ہے۔ بہر حال ہنری جیمس کے نکات سے اختلاف کی گنجائش تو ہے مگر ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

لیکن افسانے کے محل بحث ہونے کے شرائط یا نکات کی تلاش جیمس کے صرف ایک مضمون Art of Fiction تک محدود کر دینا مناسب نہیں۔ Art of Fiction لکھنے کے پہلے ہنری جیمس تقریباً دو سو تبصرے اور بیس مضامین لکھ چکا تھا، اور Art of Fiction کے بعد بھی جیمس نے تقریباً ایک سو تنقیدی مضامین قلم بند کیے جن میں اٹھارہ ناولوں کے دیباچے شامل ہیں۔

جیمس کا مشہور زمانہ تصور نقطۂ نظر (Point of View) تو Art of Fiction میں مذکور ہی نہیں۔ اس تصور کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ آر پی بلیک میور (R. P. Blackmur) نے جیمس کے تنقیدی کارناموں کو بحیثیت مجموعی فکشن کی بوطیقا قرار دیا ہے۔

ایک بات کی وضاحت بہت ضروری ہے، ہنری جیمس کی تھیوری ناول کے حوالے سے ہے، افسانے کے حوالے سے نہیں۔ لیکن اس کے بنیادی اصولوں کا اطلاق افسانوں پر بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ افسانہ ایک طرح سے ناول ہی ہے جسے

افسردہ کر کے جما دیا گیا ہو۔ مگر یہ ناول یک منظری(Single Episodic) ہوگا۔ پریم چند کے مشہور افسانے 'شطرنج کے کھلاڑی' کو ستیہ جیت رے نے پھیلا کر اسکرین پلے کی شکل دے دی، گویا اسے ناول کر دیا۔ فلم دیکھتے وقت احساس نہیں ہوتا کہ یہ پھیلایا ہوا افسانہ ہے۔ ملحوظ رہے کہ بیانیات میں فلم بھی شامل ہے اور مغرب میں Narratology میں فلم کو مساوی اہمیت دی جاتی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ناول کی خصوصیات، جن کا تعلق طول و تفصیل سے ہے، کا اطلاق افسانوں پر نہیں کیا جا سکتا۔ بہر حال، بات ہو رہی تھی افسانے کے 'محل بحث' ہونے کی۔

'محل بحث' یا 'قابل ذکر فکشن' پر جو کچھ ہنری جیمس نے لکھا ہے اس کے علاوہ بھی نکات ہیں جو افسانے کو 'محل بحث' بنا سکتے ہیں۔ فکشن کے محل نظر ہونے کے تمثیلی (معنوی نہیں) شرائط وہ ہیں جو فرانسیسی ناولوں کا خاصہ سمجھے جاتے تھے۔ مثلاً ان کے پیچھے واضح نظریہ اور ترجیحات، فنی ایقان کا اظہار تھا۔ اردو میں پریم چند کے افسانوں کے متعلق بھی یہی کہا جا سکتا ہے۔ فسادات اور تقسیم کے موضوع پر لکھے گئے اردو افسانے بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ مگر ترقی پسندی کے دور میں لکھے گئے نام نہاد سماجی معنویت کے افسانے اس زمرے میں نہیں آتے کیوں کہ فن کا 'مخلص، غیر وابستہ اور بے لاگ' ہونا بھی ضروری ہے۔ ترقی پسندوں کے افسانوں میں نظریہ اور ترجیحات تو تھے، خلوص بھی شاید تھا، مگر غیر وابستہ اور بے لاگ شعور کا فقدان تھا۔ بعض افسانوں میں بعض جگہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ واقعات افسانوں کی رو کے مطابق نہیں بلکہ افسانہ نگار کے ذاتی نظریات یا قارئین کی متوقع پسند ناپسند کے مطابق ظہور پذیر ہو رہے ہیں۔

بعض افسانہ نگار عمیق مشاہدے کے بغیر کسی موضوع پر افسانہ لکھتے ہیں۔ ہنری جیمس اسے جائز ٹھہراتا ہے۔ مگر میرے خیال میں یہ سراسر ناجائز ہے۔ مشاہدہ محض

مشاہدہ (Observation) سے بھی آگے بڑھ کر انجذاب یعنی (Absorption) بن جانا چاہیے، ورنہ درحقیقت تو وہی مشاہدہ مشاہدہ ہے جو تذویت (Internalisation) ہو، یعنی ذات کا حصہ بن جائے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانوں میں عمیق مطالعہ کی وسعت صاف جھلکتی ہے اور پیش کش انھیں 'محل بحث' بنا دیتی ہے۔ مشاہدہ یا مطالعہ کے اظہار کا پیرایہ بھی کبھی کبھی اتنا زبردست ہوتا ہے کہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار افسانہ سنا نہیں رہا ہے، بلکہ دکھا رہا ہے۔ افسانہ فریب نظر یا فریب خیال (Illusion) پیدا کرتا ہے۔ یہ فریب جتنا موثر ہوگا افسانہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ فریب نظر یا فریب خیال کی نوعیت یہ ہونی چاہیے کہ قارئین کو محسوس ہو کہ اس نے کوئی دوسری زندگی جی ہے اور جینا اس کے تجربہ حیات میں معجزاتی توسیع پیدا کرتا ہے۔ فاروقی کا افسانہ 'لاہور کا ایک واقعہ' فریب نظر کی واضح مثال ہے۔ فاروقی خود لکھتے ہیں:

''سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔ سب افسانے سچے ہوتے ہیں۔''

فریب نظر کی معراج بھی یہی ہے کہ جھوٹا افسانہ بالکل سچا معلوم ہو۔ اچھا افسانہ نامیاتی، زندہ جسم کے مانند ہوتا ہے اور اس کے اجزا جسم کے اعضا کی طرح ہوتے ہیں۔ اگر ایک عضو کو بھی ہٹایا جائے یا مجروح کیا جائے تو تمام جسم متاثر ہو۔ افسانے کا Living Organic Whole ہونے کا اصول ہنری جیمس نے قائم کیا۔ بعد میں کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) اور رابرٹ پین وارن (Rober Penn Warren) نے اس کی توسیع کردار سازی، کرداری اعمال، معنی اور موضوع تک کر دی۔ انھوں نے زور دیا کہ 'فکشن کا شائستہ نفیس قاری اسی وقت فکشن کے مطالعے سے مطمئن ہو سکتا ہے جب فکشن کو ایک نامیاتی ڈھانچے کے طور پر پیش کیا

جائے، اس طرح کہ اس کے تمام اجزا میں آپس کا ربط نامیاتی ہو اور اس کے کل (the whole) میں منطقی نظم ہو۔

'محل بحث' افسانے تاریخی واقعے کا طول بھی ہو سکتے ہیں، یعنی ایسے افسانے جن میں بیان کردہ بنیادی واقعہ تو مستند ہو مگر طول افسانوی ہو۔ آپ اسے Fictional Extension یا افسانوی طول کہہ سکتے ہیں۔ حاتم طائی سے متعلق ایک قصہ حاتم طائی کی ایک بیوی نوار یا مادیہ سے منسوب ہے۔ قصہ بیان کرنے والی کہتی ہے:

''ایک سال ایسا قحط پڑا کہ زمین سوکھ کر پھٹ گئی۔ فضا گرد آلود ہو گئی۔ اونٹوں کے پیٹ پسلیوں سے لگ گئے۔ ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئیں۔ اور وہ اپنے بچوں کو دودھ پلانے میں بخل کرنے لگیں قحط سالی نے جانوروں کا صفایا کر ڈالا۔ ہمیں اپنی تباہی اور موت کا یقین آ چکا تھا۔ ایک انتہائی سرد رات میں جو قحط کی وجہ سے لمبی معلوم ہو رہی تھی، ہمارے بچے سفا کانہ بھوک سے بلبلانے لگے۔ حاتم دونوں لڑکوں کو اور میں بچی کو بہلانے لگے۔ بخدا رات کا معتد بہ حصہ گزرنے کے بعد بچے بمشکل خاموش ہو سکے۔ پھر حاتم اپنی باتوں سے میری دل بستگی کا سامان کرنے لگا۔ میں اس کا مقصد سمجھ گئی اور جھوٹ موٹ سو گئی۔ جب رات کا بڑا حصہ گزر چکا تو ایسا معلوم ہوا کہ کسی نے خیمہ کا ایک پردہ اٹھایا اور چھوڑ دیا۔ حاتم نے کہا ''کون ہے؟'' عورت کی آواز آئی ''ابو عدی! مجھے تیرے سوا ان بچوں کا کوئی آسرا نظر نہیں آیا۔'' حاتم نے کہا، ''جا اپنے بچوں کو لے آ، خدا نے تیرے اور تیرے بچوں کے پیٹ بھرنے کا سامان مہیا کر دیا ہے۔'' عورت دو بچوں کو اٹھائے اور چار کو اپنے گرد لیے اس طرح آئی جیسے شتر مرغ کے ارد گرد اس کے بچے۔ حاتم نے اٹھ کر اپنے گھوڑے کو ذبح کر ڈالا، اس کی کھال ادھیڑی، پھر چھری عورت کے ہاتھ میں دیتے ہوئے کہا ''اپنا کام

شروع کرو۔'' پھر ہم سب گوشت کے پاس جمع ہو گئے، اسے بھون کر کھانے
لگے۔ اور وہ قبیلے کے گھر گھر پہنچا۔ سب کو دعوت دی۔ ''لوگو! اٹھو اور آگ کے
پاس پہنچو۔'' بالآخر سب جمع ہو گئے اور وہ اپنے کپڑوں میں لپٹا ہوا ہمیں دیکھ رہا
تھا۔ بخدا اس نے گوشت میں سے ایک بوٹی نہ چکھی حالانکہ ہم سب سے زیادہ
وہ بھوکا تھا۔ صبح ہوتے ہوتے اس گھوڑے کا سوائے ہڈیوں اور سموں کے کچھ
باقی نہ رہا۔''

لیکن اس قصے میں مشکل یہ آن پڑی ہے کہ گھوڑا ذبح کر دیا گیا ہے، حالانکہ حاتم کے متعلق مستند طور پر یہ مشہور ہے کہ وہ گھوڑے اور ہتھیاروں کے علاوہ سب کچھ تقسیم کر دیتا تھا۔ یہاں فوکس حاتم طائی کی سخاوت پر ہے۔ گھوڑے کو ذبح کر دینا افسانوی طول (Fictional Extension) ہے جو افسانے کو 'محل بحث' بناتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانوں کا مجموعہ 'سوار اور دیگر افسانے' کے تمام افسانے ('لاہور کا ایک واقعہ' کو چھوڑ کر) افسانوی طول کی بہترین مثالیں ہیں۔ عین ممکن ہے کہ قارئین تو غالب، میر، مصحفی وغیرہ سے متعلق ایسے واقعات مل جائیں جو تاریخ سے مطابقت نہیں رکھتے ہوں مگر یہی 'عدم مطابقت' ان افسانوں کو محل بحث بناتی ہے۔ واضح رہے کہ یہاں عدم موافقت کی حیثیت ضمنی اور فروعی ہے، اصلی نہیں۔ افسانے کی ریطوریقا کی رو سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ مصنف بالکنایہ میر، مصحفی، غالب کے حوالے سے چند ایسی باتوں کا ذکر کرنا چاہتا ہے جو اس (مصنف بالکنایہ) کے خیال میں درست ہیں مگر ان کی تاریخی شہادت موجود نہیں۔ بات ظاہر ہے ایسی صورت میں ان باتوں کو افسانے کی شکل میں ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اگر اصل مصنف یعنی شمس الرحمٰن فاروقی کا منشا یہی تھا تو اصل مصنف اور مصنف بالکنایہ کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں اور ریطوریقا کے اعتبار سے 'سوار اور دیگر افسانے' ('لاہور کا ایک

واقعہ' کو چھوڑ کر) نہایت ہی کامیاب اور 'محل بحث' افسانے ہیں۔'لاہور کا ایک واقعہ' بھی محل بحث افسانہ ہے مگر تناظر دوسرا ہے۔

جیسا کہ مجموعے کے نام سے ہی ظاہر ہے یہ افسانوں کا مجموعہ ہے، تاریخی کتاب یا 'آبِ حیات' نہیں۔ 'آبِ حیات' میں تو محمد حسین آزاد نے تحقیق کے نام پر افسانے پیش کر دیے۔ 'آبِ حیات' کی زبان اس قدر صاف دلنشیں اور موثر ہے کہ اگر محمد حسین آزاد تھوڑی سی کوشش کرتے تو 'آبِ حیات' کو افسانوں میں تبدیل کر سکتے تھے۔ احمد یوسف کا افسانہ 'مکالمہ' بھی افسانوی طول کی اچھی مثال ہے۔ اصل لوک کتھا میں شیر میمنے کو کھا جاتا ہے مگر احمد یوسف کے افسانے میں شیر بالآخر نڈھال ہو کر مر جاتا ہے۔

نثری اسلوب کی بنا پر بھی افسانوں کے محل بحث بننے کے امکانات روشن ہو سکتے ہیں۔ اسلوب، الفاظ کا محتاط انتخاب اور ان کی تنظیم و ربط ہے۔ اگر بیان کنندہ یعنی افسانے کا راوی غائب راوی ہے تو افسانہ نگار کو یہ آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ اسلوب کو جیسا چاہے ویسا موڑ دے۔ اگر بیان کنندہ حاضر راوی ہو، خواہ افسانہ نگار کی شکل میں یا کسی کردار کی شکل میں تو اسلوب کی آزادی محدود ہو جاتی ہے۔

عربی نثری اسلوب کے نمونوں کو تمام زبانوں کے افسانوں پر منضبط کیا جا سکتا ہے۔ ابن المقفع کے اسلوب کے متعلق کہا جاتا ہے کہ ان کے اسلوب میں نیرنگی عبارت، جملوں کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں توڑنا، الفاظ میں ہم آہنگی، تسہیل پسندی، معنی کا زیادہ اہتمام، سجع گوئی سے گریز، سب صفات موجود ہیں۔ بلاغت کی تعریف کرتے ہوئے ابن المقفع کہتے ہیں:

''جب جاہل اسے سنے تو سمجھے کہ وہ بھی اس طرح کی خوشنما عبارت بنا سکتا ہے۔ بلاغت کی ہوس میں غیر مانوس اور غریب الفاظ کی جستجو میں نہ رہنا کیوں

کہ یہی سب سے بڑی کمزوری ہے۔"

ارنسٹ ہمنگوے کے یہاں ابن المقفع کا سا نثری اسلوب دیکھا جا سکتا ہے۔ افسوس کہ ترجمے میں اس کی خوبی نہیں آسکتی، ورنہ In another country کی نثر اس کی عمدہ مثال ہے۔

ابن المقفع کے اسلوب کی ضد ابن العمید کا اسلوب ہے، نہایت ہی دل نشین اور طبیعت کو موہ لینے والا، یہ بالکل شاعرانہ طریقہ ہے۔ اس میں وزن کے علاوہ کسی چیز کی کمی نہیں۔ لیکن کوئی بھی نثری اسلوب اپنے آپ میں اچھا یا خراب نہیں ہوتا۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ کوئی مقررہ اسلوب مخصوص بہ افسانہ ہے یا مخصوص افسانہ نگار ہے۔ اگر مخصوص بہ افسانہ ہے تو یہ افسانے کو محل بحث بنانے میں معاون ہوگا۔ اگر مخصوص بہ افسانہ نگار ہے تو عین ممکن ہے کہ یہ ابتدائی افسانوں کو تو محل بحث بنا دے مگر بعد کے افسانے ٹائپ بن کر رہ جائیں۔ ابن العمید کے اسلوب کا موازنہ اردو میں قرۃ العین حیدر اور کرشن چندر سے کیا جا سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں یہ اسلوب مخصوص افسانہ ہے، یعنی قرۃ العین حیدر شاعرانہ نثر تبھی لکھتی ہیں جب وہ افسانے کی مجموعی اسکیم میں فٹ بیٹھتی ہو۔ 'چائے کے باغ' میں تو وہ اس طرح لکھ سکتی ہیں:

> "زرینہ کا بے حد خوبصورت اور شاندار بنگلہ چائے کے باغات میں گھرا ایک نیچی پہاڑی پر استادہ تھا... دسمبر کا مہینہ تھا اور ڈرائنگ روم کے سرخ اینٹوں والے گہرے آتشدان میں آگ لپک رہی تھی۔ مختلف اقسام کے کتے ادھر ادھر محوِ خواب تھے۔ جگمگاتے سرخ روغن فرشوں والے جھل جھل کرتے کمروں میں پھولوں کی افراط تھی۔ غسل خانوں کے چینی ٹبوں کے نیلے پانی پر ربر کی بطخیں تیر رہی تھیں۔ مسہریوں پر اصل لیس کے پلنگ پوش تھے۔"

آتش دان نہ صرف گہرے تھے بلکہ 'سرخ اینٹوں' سے بنے ہوئے بھی تھے۔ کتے سو نہیں رہے تھے بلکہ 'محوخواب' تھے۔ فرش 'سرخ اور روغنی' تھے۔ کمرے 'جھل جھل' کر رہے تھے، وغیرہ وغیرہ۔ یہاں قرۃ العین حیدر ایک پیراگراف میں کئی رنگوں کا استعمال کرتی ہیں، لغوی اعتبار سے بھی اور معنوی اعتبار سے بھی۔ سرخ اینٹیں، سرخ روغنی فرش، نیلے پانی، اصل لیس کے پلنگ پوش، ہیمنگ وے بھی چاہتا تو لومڑی، چڑیوں، روشنی، برف کے رنگوں کا شمار کر سکتا تھا مگر اس نے ایسا نہیں کیا۔ ابن المقفع کا اسکول اس کی اجازت ہی نہیں دیتا۔

مگر قرۃ العین حیدر اس اسلوب کو 'دلربا' میں من وعن نہیں دہراتیں۔ 'یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے' میں تو بالکل ہی نہیں۔ قرۃ العین کے یہاں شاعرانہ اسلوب کے برعکس کرشن چندر اس اسلوب کو 'شکست' میں استعمال کریں گے، 'بور بن کلب' میں بھی۔ 'ٹمپریچر' میں استعمال کرلیں گے اور 'دانی' میں بھی۔ یعنی جہاں ضرورت ہو وہاں بھی، اور جہاں ضرورت نہیں ہے وہاں بھی۔ مذکورہ دو اسالیب سے علیحدہ اسالیب بھی نثر میں مروج ہیں۔ ایک تو جاحظ کا طریقہ ہے۔ یہ سہل ممتنع (نہ کہ 'سہل ممتنع' جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے) کے قریب ہے۔ اس میں عبارتیں آسان، جملے کو فقروں میں توڑنا، الفاظ اور جملوں میں اجمال، بات سے بات نکالتے جانا، پڑھنے والوں کی ممکن اکتاہٹ دور کرنے کے لیے سنجیدہ اور ٹھوس مضامین میں ہنسی مذاق کی آمیزش کرنا اس اسلوب کی خصوصیات ہیں۔ اردو کے بیشتر افسانے اس اسلوب میں لکھے جاتے ہیں۔ لیکن جو اسلوب عام ہو جائے وہ 'محل بحث' نہیں بن سکتا۔ اس اسلوب میں لکھے گئے افسانے بھی محل بحث بن سکتے ہیں مگر وجہ اسلوب نہیں کچھ اور ہوگی۔ کبھی کبھی لفظی ہیر پھیر اور خوش آہنگی میں اس قدر غلو کیا جاتا ہے کہ نثر محض تصنع اور تکلفات کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ اس اسلوب کے نمائندہ قاضی عبدالستار ہیں۔ افسانہ بہر حال تخلیقی فن

ہے، لہٰذا وہاں اس طرح کی زیادتیاں چل بھی سکتی ہیں، لیکن تنقید میں یہ برداشت نہیں ہوتیں۔ وارث علوی کی تنقید اس اسلوب کی سب سے واضح مثال ہے۔ ملاحظہ ہو:

''اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بوالہوس کے سامنے نہیں بلکہ حسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بند قبا کھولتا ہے۔''

(افسانہ کی تشریح: چند مسائل)

افسانوں کے ابتدائی دور میں عام طور سے نقطۂ نظر واحد متکلم کے ذریعہ واضح کیا جاتا تھا۔ (First person point of view narration) یعنی بیان کنندہ کوئی 'میں' ہوتا تھا۔ واحد متکلم بیان کنندہ First personal point of view narrator کے طریقۂ کار میں افسانہ بیان کرنے کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک صورت کو Epistolary یا مراسلاتی افسانہ کہہ سکتے ہیں۔ ہنری جیمس نے یہ تجربہ ایک افسانے میں کیا تھا جس میں ایک فرانسیسی بورڈنگ ہاؤس میں رہنے والے چھ کردار اپنے مراسلوں کے ذریعہ کہانی کے نقطۂ نظر کو واضح کرتے ہیں۔ واحد متکلم بیانیہ ڈائری اور یادداشت کی شکل بھی سامنے آ سکتا ہے۔ ڈائری کی شکل میں سب سے پہلا افسانہ روسی زبان میں 1834 میں لکھا گیا۔ یہ گوگل (Nikolai Gogol) کا افسانہ تھا Diary of a Mad man۔ اس میں منقسم شخصیت (schizophrenia) کے مریض ایک سرکاری ملازم کی کہانی ہے جو ڈائری کی شکل میں لکھی گئی ہے۔

کبھی کبھی افسانہ ڈائری اور یادداشت کی مخلوط شکل میں سامنے آتا ہے۔ اگر موزوں مرکزی خیال ہو اور پیشکش میں تازگی ہو تو ایسے افسانے محل بحث بن سکتے ہیں۔ جابر حسین نے اس مخلوط شکل میں کئی افسانے لکھے ہیں جو کامیاب افسانوں کی

فہرست میں شمولیت کے حق دار ہیں۔ محدود تکنیک کے باوجود اگر point of view نہایت ہی صاف ستھری شکل میں سامنے آئے تو اسے تکنیک نہیں بلکہ افسانہ نگار کی کامیابی سے تعبیر کرنا چاہیے۔

افسانوں کے 'محل بحث' ہونے کے بے شمار اسباب ہو سکتے ہیں۔ ان کی فہرست سازی ممکن نہیں۔ اردو کے دس کامیاب افسانوں کو سامنے رکھیں اور اس مضمون کے ہر باب/ ذیلی باب میں درج کردہ نکات کے پیش نظر ان کا تجزیہ کریں۔ آپ خود بے شمار پہلوؤں کی نشاندہی کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے جس کی وجہ سے یہ افسانے 'محل بحث' کہے جانے کے حق دار بنے اور اگر آپ خود افسانہ نگار ہیں تو اپنے کامیاب ترین افسانے کا تجزیہ کر کے دیکھیں۔

•••

قرۃ العینیت

"کسی بیانیے کے متعلق مختلف آرا اسی کہانی کی اہمیت اور تجزیاتی احتیاط سے براہ راست متناسب ہوتے ہیں مثال کے طور پر ہومر، بائبل اور بھگوت گیتا کو پیش کیا جاتا ہے۔"

درج بالا جملہ James A Parr کے مضمون Don Quixote: The Quest for a super reader a super narratee سے مقتبس ہے اور انہوں نے حوالہ دیا ہے Wallace Martin کی کتاب Recent theory of Narrative کا۔

Wallace Martin کی فہرست میں قرۃ العین حیدر کو بالعموم اور "آگ کا دریا" کو بالخصوص شامل کیا جا سکتا ہے۔ میں نے مصنفہ اور ناول دونوں کا ذکر اس لئے کیا کیونکہ "آگ کا دریا" کو قرۃ العین حیدر کے دیگر فن پاروں کے زمرے میں شامل نہیں کیا جا سکتا اور "آگ کا دریا" کے بغیر قرۃ العین پر گفتگو ممکن نہیں۔ دوسری بات یہ کہ صرف عنوان میں لفظ Super Narratee ہے۔ تقریباً تمام مضمون میں گفتگو Super Narrator پر ہے۔ گفتگو بھی Super Narratror یعنی زائد قاری اور Super Narrator یعنی زائد راوی پر مرکوز ہے۔

کیوں کہ قاری یہ بھی پوچھ سکتا ہے کہ جناب آپ نے دو بھاری بھرکم اصطلاحات Super Narrator اور Super Reader کا استعمال کیا ہے ان سے آپ کی مراد کیا ہے علاوہ ازیں قرۃ العین حیدر کے فن سے ان کے تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ بالکل جائز سوال ہے تاہم جواب ابھی نہیں، کیونکہ گفتگو قرۃ العین کے فن پر ہے، بیانات یعنی Narratology پر نہیں۔ میں ذی علم قارئین سے مخاطب ہو جو نتائج اخذ کرنا پسند کرتے ہیں۔ اور جنہیں قاموسی تعریف اور لغوی حوالوں سے سخت پرہیز ہے۔

واقعہ یہ کہ ابھی بھی ایسے قاری موجود ہیں جو خود کو باشعور قارئین کی فہرست میں شامل تصور کرتے ہیں۔ اور ''آگ کا دریا'' کی اہم ترین خصوصیت یہ بتاتے ہیں کہ ''ابھی تک پڑھا نہیں۔''

یادش بخیر! قرۃ العین حیدر بھی کسی زمانے میں قرۃ العین ''بی۔اے'' ہوا کرتی تھیں یقین نہ ہو تو ''ستاروں سے آگے'' کا پہلا ایڈیشن (طبع 1946) ملاحظہ فرمائیں۔ مجموعے میں کل چودہ افسانے ہیں۔ زبان نہایت ہی صاف ستھری ہے اور پیش کش جاذب ہے۔ تاہم افسانے پڑھ رہے ہوں، جی ہاں شفیق الرحمٰن، جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں جتنے اچھے مزاح نگار تھے۔ اس سے کہیں اچھے افسانہ نگار بھی تھے۔ مگر کیا کیجیے وہ زمانہ ہی ہائی سوسائٹی کا تھا۔ لڑکیاں کالج میں پڑھتیں، لڑکے موٹر چلاتے یا ہوائی جہاز اڑاتے اور فرصت کے اوقات میں عشق لڑاتے کبھی خاموشی سے اور کبھی با آواز بلند۔

ملاحظہ ہو:

''...تم نے ہمیشہ میرا مذاق اڑایا۔ کاش اینہ آپا مجھے اتنی اجازت دیتیں کہ میں تمہیں صرف ایک بار ڈارلنگ کہہ کر پکاروں اور پھر مر جاؤں...ڈارلنگ...

اسی فضول اور انتہائی سستے لفظ میں میری روح میری جان سمٹ آتی ہے۔''
(سنا ہے عالم بالا میں کوئی کیمیا گر تھا)

شفیق الرحمن کے ''دو تارے'' میں بھی ہیرو ٹھیک اسی طرح روتا گاتا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ مخاطب آپا نہیں آپا کی چھوٹی بہن ہے۔

میں معذرت خواہ ہوں کہ اس قدر بھاری بھرکم عنوان کا انتخاب کرلیا۔ ذہن میں ایک خاکہ بھی تھا۔ جب لکھنے بیٹھا تو محسوس یہ ہوا کہ اگر ''قرۃالعینیت'' پر گفتگو کرنی ہو تو ان کی تقریباً تمام تخلیقات کے حوالے ضروری ہیں۔ تاہم تناقض یعنی پیراڈاکس یہ ہے کہ اگر تمام نہیں تو بیشتر تخلیقات کے حوالے سے بھی بات کی جائے تو ''قرۃالعینیت'' کی حیثیت ''عینی'' نہ ہوکر ''اضافی'' ہو جائے گی اور ایسے میں امتیازی نکات کی کوئی امتیازی حیثیت نہیں بلکہ یہ تو دیگر فکشن نگاروں کے یہاں بھی بدرجہء اتم نہ سہی خال خال تو پائے ہی جاتے ہیں۔ مسئلہ ''قرۃالعینیت'' میں ''عینیت'' کی تلاش کا ہے اور ایسی تلاش کی سعی میں حوالے محدود کرتے ہوں گے۔

مذکورہ تمہید کے بعد میں سمجھتا ہوں کہ مجھے اس بات کی اجازت ہے کہ میں مفروضے کے حدود اربعہ کی وضاحت کردوں۔ بنیادی انتخاب ''آگ کا دریا'' ہے ''چار ناولٹ'' کی معاونت ہے اور جہاں جہاں مفروضاتی طول کی ضرورت محسوس ہوئی وہاں دیگر مجموعوں سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔

آخر ''آگ کا دریا'' کی صنفی حیثیت کیا ہے۔ یہ ناول ہے اس بات پر قارئین اور ناقدین تقریباً متفق نظر آتے ہیں۔ اگر یہ صرف اور صرف ناول ہے تو اس کی امتیازی خصوصیت کیا ہوگی؟ اردو میں سینکڑوں ناول لکھے گئے ہیں۔ کیا اردو ناولوں کی تعداد میں صرف ایک اضافہ محض ہے؟ آخر کیا بات ہے کہ مشتاق احمد یوسفی کو یہ کہنا پڑا کہ ''آگ کا دریا'' اس قدر بحث کا موضوع بنا کہ لوگوں نے اصل اور لغوی دریا کے

لئے ''پانی کا دریا'' کہنا شروع کر دیا۔ خدشہ یہ تھا کہ صرف دریا کہنے سے ذہن ''آگ کا دریا'' کی طرف مبذول نہ ہو جائے۔

فی الحال میں ممبئی میں مقیم ہوں مجھے معلوم یہ ہوا کہ قرۃ العین کے سانحۂ ارتحال پر جتنے بھی تعزیتی جلسے ہوئے ان میں عام اور خاص دونوں طبقے کے مقررین اس بات پر متفق تھے کہ یہ ناول 'شعور کی رو' کی تکنیک پر لکھا گیا ہے۔ میری کوشش یہ رہتی ہے کہ جس موضوع پر میں لکھوں اس پر دوسروں نے کیا لکھا ہے حتی الامکان ان سے پرہیز کروں تا کہ میرے مفروضوں کی حیثیت معروضی رہے۔ تاہم اگر کوئی میرے مفروضوں کی نفی بھی کر دے اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، ڈسکورس تو قائم ہو ہی گیا۔ میں نے طوعاً و کرہاً صاحب علی کے مرتب کردہ نسخے سے استفادہ کیا اور پایا کہ بیشتر لکھنے والوں نے ''شعور کی رو'' کی ہی نشاندہی کی ہے ''آگ کا دریا'' تو ایک Magnum Opus ہے۔ اور اگر اسے غور سے پڑھا جائے تو یہ ایک ناول کے علاوہ قرۃ العین حیدر کے مفروضوں کا انسائیکلو پیڈیا بھی ہے۔ میں نے 'آگ کا دریا' کی ایک مختصر Glossary ترتیب دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ فرہنگ طارق پبلشر، لکھنو کے ایڈیشن پر مبنی ہے۔ جن موضوعات پر مفصل تذکرہ ہے ان میں سے چند ہیں، افسانے کی شعریات، لفظ کی حیثیت، وقت کا تصور، عورت کی حیثیت، اسم معرفہ، اسم نکرہ کی نحوی اور افسانوی حیثیت، ذاتی مسرت، ذات پات کا نظام، فلسفہ، ماضی، تاریخ و تحقیق، خوف، بدھ مت، آواز، جنگ، خدا، اداکاری اور ناٹک، سناٹا، رس اور راگ، خدا، موسیقی وغیرہ۔

آیئے ذرا دیکھیں، قرۃ العین خود کیا کہتی ہیں:

فکشن کی شعریات:

الف: ''یہ کہانی اب یہاں سے میں سنا رہی ہوں (طلعت نے کہا) داستان

گوئی کے مختلف طریقے ہوتے ہیں۔ میری سمجھ میں ایک طریقہ بھی نہیں آ رہا ہے۔ کون کردار زیادہ اہم ہے۔ قصہ شروع کہاں سے ہوا۔ جی ہاں۔ قصہ شروع کہاں سے ہوا۔ کلائمیکس کہاں تھا ہیروئن کون تھی اور اس کا انجام کیا ہونا چاہیے تھا۔ ہیرو کون تھا۔ ہیور کون تھا۔ اس داستان کو سننے والا کون ہے اور سنانے والا کون؟''

ب:'' یہ میں کوئی خواتین کے رسالے کے لئے بالاقسط ناول نہیں لکھ رہا ہوں۔ جس میں سوا چاندنی رات اور گلاب کے شگوفوں اور واش کی موسیقی کے اور کچھ نہیں ہوتا اور جن کا ہیرو اچھا خاصا ہسپانوی نژاد فائٹر نظر آتا ہے۔''

(ص 297)

جس قماش کے افسانوں کا مذاق قرۃ العین حیدر طاعت کی زبانی اڑا رہی ہیں۔ خود ان کے ابتدائی زمانے کے افسانے اسی نوعیت کے تھے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ستاروں کے آگے'' اس کی واضح ترین مثال ہے۔ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے میں نے یہ کہیں نہیں پڑھا کہ قرۃ العین حیدر نے مذکورہ مجموعے کو عاق کر دیا ہے۔ برسبیل تذکرہ ایک اور بات کا ذکر ہو تو بہتر ہے۔

ستاروں سے آگے کا سنہ اشاعت کے متعلق زبردست تنازعہ ہے۔ پروفیسر عبدالمغنی مرحوم نے سنہ اشاعت 1946 تحریر کیا ہے جب کہ ڈاکٹر غلام حسین نے جمیل اختر کے حوالے سے یہ تنازعہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے کہ مذکورہ مجموعہ 1947 کا طبع شدہ ہے۔ میں اس قضیے کو (اگر یہ واقعی قضیہ ہو) ختم کرنا چاہتا ہوں یہ بتاتے ہوئے کہ میرے پاس ستاروں سے آگے کا وہ مجموعہ ہے جس میں سنہ اشاعت 1946 درج ہے۔ بہرکیف فکشن کے شعریات پر لوٹتے ہوئے۔

ت:''وہ بات یہ ہے کہ جس طرح جس تفصیل اور وضاحت سے میں اس زمانے کی یہ کہانی دہرانا چاہتا ہوں۔اس میں کامیاب نہ ہوسکوں گا بہت سی چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں۔ بادشاہ باغ کا شاہی کے وقت کا پھاٹک جس میں یونیورسٹی پوسٹ آفس تھا۔پھولوں کے تختے ۔ سڑک پر سے گزرنے والی کہارنیں۔وہ بوڑھیا جو سرخ لہنگا پہنے دوپہر کو سنسان سڑک پر املیاں چنا کرتی تھی اور جو ایک روز ٹرین کے نیچے آکر مر گئی۔''

''ان سب چیزوں کی میرے لئے بےاندازہ اہمیت ہے۔تم کو یہ تفصیلات بے معنی اور شاید مضحکہ خیز بھی معلوم ہوں گی۔تبھی تو کہانی سنانا کوئی آسان کام نہیں۔ پلاٹ کا توازن مکالمات کی برجستگی۔غیر ضروری جزئیات سے احتراز یہی سب تو فن افسانہ نگاری کی تکنیک کہلاتا ہے اور کیا تکنیک میں کوئی ہاتھی گھوڑے لگے ہوتے ہیں۔''

''میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقہ جس سے اس فضا،اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر،ساری خواب آگیں کیفیت دوبارہ لوٹ آئے کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے۔ یہ کمیونی کیشن کہلاتا ہے۔جو بڑی مشکل چیز ہے۔ میں آرٹسٹ نہیں ہوں جو کمیونی کیٹ نہیں کرسکتا۔''

(ص299-298)

ث:''یوں بے چاری ثریا باجی کی زندگی کا افسانہ ختم ہوا تھا جو کوئی ایسا لمبا چوڑا افسانہ بھی نہ تھا۔ایک بڑے غیر اہم قصے کا بے حد غیر اہم سب پلاٹ تھا۔''

ہر چند کہ قرۃ العین حیدر نے خود فکشن کی شعریات پر مفصل گفتگو کی ہے اور کہیں

''شعور کی رو'' کا ذکر نہیں کیا ہے'' آگ کا دریا'' میں مقتبس حوالوں کے علاوہ ایسے حصے موجود ہیں جن کے ڈانڈے فکشن کی شعریات سے ملائے جا سکتے ہیں۔ طوالت کا خوف ہے۔ بہر حال دیگر، شعور کی رو کے عناصر، Time Interior Monologue, Free Association, Montage اور Multiplicity of Narrators کا اطلاق'' آگ کا دریا'' پر نہیں کیا جا سکتا زمانی مونتاژ تو ہے ہی نہیں۔ ناول عہد قدیم سے شروع ہوتا ہے، عہد وسطی اور British Period ہوتے ہوئے جدید ہندوستان و پاکستان تک پہنچ کر اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ اسٹوری اور ڈسکورس یعنی کہانی اور پیش کش کے درمیان مبدیانہ فرق بھی نمایاں نہیں۔ یعنی بڑی سطح پر Analepsis یعنی Flash Back یعنی جستِ ماضی نہیں Fast Forward یعنی جستِ مستقبل بھی نہیں۔ کوئی ایسا Free Association یعنی عدم ربط بھی نہیں ناول کا شہر اور پیریڈ لکھنو کا ہے جہاں تین تین راوی موجود ہیں۔ میرے مطالعے میں '' آگ کا دریا'' کا جو نسخہ موجود ہے اس میں راوی کی تکثیریت کی صورت حال کچھ یوں ہے۔

طلعت بحیثیت راوی:	ازصفحہ	289	تا	311	کل 23 صفحات
کمال بحیثیت راوی:	ازصفحہ	293	تا	302	کل 10 صفحات
ہری شنکر بحیثیت راوی:	ازصفحہ	35	تا	35	کل 1 صفحہ

یعنی کل جمع 34 صفحات

784 صفحات میں کل 34 صفحات۔ یہ مقدار پانچ فیصد سے بھی کم ہے۔ پتہ نہیں محترم خواتین حضرات نے'' آگ کا دریا'' میں شعور کی رو کی دریافت کیسے کرلی؟

دراصل بات یہ ہے کہ بڑا فکشن اپنی شعریات ساتھ لاتا ہے۔'' آگ کا دریا'' کے ساتھ کچھ یہی صورت حال ہے۔ قارئین اور ناقدین کو چاہیے کہ شعور کی روشنی میں

''آگ کا دریا'' کو نہ دیکھیں بلکہ ''آگ کا دریا'' کی روشنی میں ''شعور کی رو'' کو پرکھیں۔ یہ ''شعور کی رو'' قرۃالعینیت'' ہے۔

یہ محض اتفاق معلوم نہیں ہوتا کہ قرۃالعین حیدر نے اپنے فن پاروں کے لئے واحد متکلم راوی کا انتخاب کم سے کم کیا ہے۔ ''آگ کا دریا'' 34 صفحات، پت جھڑ کی آواز اور سوانحی ناول ''کار جہاں دراز ہے'' پیش نظر ہیں۔ ''آگ کا دریا'' میں لکھنو کے عروج اور زوال کے مختلف شیڈوز دیکھانے کے لئے، وہ بھی نہایت مختصر سوانحی ناول کی مجبوری ہے کہ راوی واحد متکلم ہو۔ ''پت جھڑ کی آواز'' کو مستثنیات میں شمار کرنا چاہیے۔

آخر کیوں؟ منٹو نے تو واحد متکلم کا استعمال اس شد و مد سے کیا ہے کہ بعض افسانوں میں وہ بطور منٹو شامل ہے۔ یعنی دوہری حیثیت کا حامل۔ راوی بھی اور متن کا کردار بھی۔

اس سلسلے میں نے قرۃالعین کی کسی تحریر یا انٹرویو میں کوئی وضاحت نہیں دیکھی۔ ممکن ہے کسی اور نے دیکھی ہو۔ ہمہ دانی کا میرا کوئی دعویٰ نہیں۔

یہ باور کرلیا گیا ہے کہ غائب راوی Omniscient یعنی عالم کل ہوتا ہے Omniscient ہمہ دانی سے بھی آگے کی کیفیت ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا غائب راوی آیا غائب راوی واقعی عالم کل ہوتا ہے؟ کیا قاری کو اس پر بغیر چوں چرا کے ایمان لے آنا چاہئے؟ راوی کے حوالے میں حالانکہ عالم کل کا دم چھلا لگا رہتا ہے اگر وہ غالب ہو، تاہم میرے محدود مطالعے نے مجھے یہ بتایا ہے کہ غائب راوی صرف کہنے کہ عالم کل ہوتا ہے۔ واحد متکلم راوی صرف اس نظریے سے غائب راوی سے کمتر ہوتا ہے کہ اس کی رسائی دوسرے کرداروں کے اذہان تک نہیں ہوتی اور وہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ دوسرے کردار کیا سوچ رہے ہیں یا ان کے باطن میں کیا کچھ ہو

رہا ہے۔ جو ظاہر سے مماثل یا مغائر ہو۔ غائب راوی کی رسائی ہر کردار کے ذہن و باطن تک ہے۔ غائب راوی کی فوقیت بس یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ غائب راوی اتنا ہی غیر معتبر ہو سکتا ہے۔ جتنا واحد متکلم راوی، بلکہ کبھی کبھی تو وہ واحد متکلم راوی سے زیادہ غیر معتبر ہو سکتا ہے۔ متکلم راوی کی گرفت تو جبھی ہو سکتی ہے جب وہ دوسرے کرداروں کی ذہنی رو کا ذکر یا اس پر تبصرہ کرنے لگے۔ غائب واوی تو اس سے بھی زیادہ Vulnerable یعنی جراحت پذیر ہوتا ہے۔ واحد متکلم راوی کا بیان کتنا ہی Bizarre، محیر العقول یا مافوق الفطرت کیوں نہ ہو اس پر کسی معروضی پیمانے کا اطلاق نہیں ہو سکتا ہے۔ وہ بالکل کہہ سکتا ہے۔ ''میرے تجربات اور مشاہدات سراسر ذاتی ہیں، آپ یقین کریں یا نہ کریں، مجھے کیا۔'' نیر مسعود نے اس تکنیک کا استعمال نہایت ہی کامیابی سے کیا ہے واحد متکلم راوی کا اولین ادبی حوالہ خرافہ ہے۔ جسے عربوں نے فراموش کر دیا کیوں کہ وہ جنوں اور پریوں کی عجیب و غریب کہانیاں سنایا کرتا اور لوگ اس پر نہ کرتے۔ نوبت بہ ایں جا رسید کہ ایسی خرافات کو لوگ اب تک گالی کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ کاش عرب کی ادبی تاریخ میں خرافہ کی کہانیاں ملتیں۔

''آگ کا دریا'' کا راوی واقعی عالم کل ہے۔ جو بیک وقت فلسفی بھی اور محقق بھی، وہ تاریخ داں بھی ہے اور وقائع نویس بھی۔ وہ موسیقی کے رموز و نکات سے بھی واقف ہے۔ وہ بوطیقا نواز بھی ہے اور بوطیقا نویس بھی اسے عمرانیات کا بھی علم ہے اور وہ ثقافتی تسلسل کا بھی جانکار ہے اس نے پتنجلی کی مہابھاشیہ بھی پڑھ رکھی ہے اور پانینی کی اشٹادھیائی گھونٹ کر پی رکھی ہے۔ وہ ویدوں کا گیانی بھی ہے اور اپنشدوں کا ماہر بھی ہے۔ غرض یہ کہ وہ سب کچھ جانتا ہے۔ وہ واقعتاً عالم کل ہے۔ وہ صرف Narrator وہ تو Super Narrator ہے۔ وہ راوی محض نہیں وہ تو زائد راوی ہے۔

اب اگر راوی اس حد درجہ بلندی پر فائز ہو تو عام راوی کا اس سے مکالمہ کس طرح قائم ہو؟ نرسری رائیم کو MA کے نصاب میں شامل نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ تو ''خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے'' والا معاملہ ہے۔ Maturity یعنی بلوغت ایک مخصوص علمی سطح اور صبر کی متقاضی ہے۔ بقول اختر الایمان ''یہ چاقو ہے بچوں کے کھیلنے کی چیز نہیں لگ جائے تو خون نکل آتا ہے۔'' آپ قرۃ العین حیدر کو گلشن نندہ کی طرح نہیں ٹیرٹ کر سکتے۔ آپ نے ''آگ کا دریا'' نہیں پڑھا تو کوئی بات نہیں بہتوں نے نہیں پڑھا ہے۔ تاہم اگر آپ اس پر فخر کریں تو یہ بچکانہ پن ہے۔

بات ظاہر ہے کہ مکالمہ دو Equals یعنی دو برابر کے درمیان ہی قائم ہو سکتا ہے۔ تاہم دیک امکان اور موجود ہے۔ عین ممکن ہے کہ مخاطب اور مخاطب کے مابین امور پر گفتگو نہ سہی چند امور پر تو ہو ہی سکتی ہے۔ یہ ناممکن ہے کہ مخاطب کی تحقیق کی مقدار و معیار، علم اور معلومات کی سطح تک مخاطب کی رسائی ہو۔ ''آگ کا دریا'' کی بات چھوڑیئے کسی عام سے بیانیئے میں بھی مخاطب کسی اور کے جوتوں میں پیر نہیں ڈال سکتا۔ دونوں کے مابین رشتے کی حیثیت اضافی ہے عینی نہیں۔ تاہم ایک Super Narrator یعنی زائد از راوی کو ایک Super Narrator یعنی زائد از مخاطب کی تلاش ضرور رہتی ہے۔ تاہم اکتفا کم پر ہی کرنا پڑتا ہے۔

ہندستانی صنمیات پر مستند کتاب میں جسے ترتیب دیا Veronica Jons نے اور شائع کیا ہے۔ Chancellor Press نے درج ہے:

> "1) Hindu scholarship traditonally has little interest inhistory 2)The Indians have always tended to retain their early beliefs and mould then perhaps some fimes distoring them in such

a way... to fit into a new philosophical scheme."

یعنی ہندو فضیلت علمی کو تاریخ سے کوئی خاص دلچسپی نہیں رہی۔ ہندستانیوں نے اپنے ابتدائی عقائد کو قائم رکھنے کی کوشش ضرور کی تاہم انہوں نے ان عقائد کو توڑنے مروڑنے سے پرہیز نہیں کیا بلکہ ایسا کرتے ہوئے انہوں نے ان عقائد کو نئے نئے فلسفیانہ نظام سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔

قرۃ العین نے ہندوستانی تاریخ کی درجہ بندی کے لئے مغربی مورخوں کی اصطلاحات پر ہی تکیہ کیا یعنی British Period, Muslims Period اس زمانی ترتیب یا Chronology میں انہوں نے Modern Period یعنی جدید عہد کا اضافہ کرلیا۔ اس پیریڈ سازی پر قرۃ العین حیدر اس قدر فدا ہیں کہ سیتا ہرن میں لکھتی ہیں:

''پروجیش ساری دنیا کی خوبصورت عورتوں کو اپنی حرم سرا کی ممکن کنیزیں تصور کرنے کا قائل تھا اور ایسا سوچنے میں وہ حق بجانب تھا کیوں کہ بہت کم عورتیں اس کی شخصیت کے سحر سے بچ سکتی تھیں۔ پچھلے بیس سال سے اس کے بے تکلف دوستوں کے حلقے میں اس کے مختلف ''پیریڈ'' مشہور تھے۔ 1938 سے لے کر 1941 تک، جب الہ آباد کی کشمیری نژاد آرٹسٹ پریما ختی پر عاشق تھا۔ وہ زمانہ اس کی مصوری کا ''کشمیر پیریڈ'' کہلاتا تھا۔ اس کے بعد یکے بعد دیگر چیکوسلوکیین، گجراتی اور راجستھانی ''ادوار'' جاری رہے۔ 1946 سے 1952 تک جب نامور ہندی ادیبہ کماری راج رانی مصرا نے اس سے متاثر ہو کر تین ضخیم ناول لکھے وہ پروجیش کمار چودھری کا ''گنگا جمنی دور'' سمجھا گیا۔ 1952 سے اب تک اس کے علیحدہ علیحدہ مرہٹی، فرانسیسی، روسی اور پنجابی پریڈ

شروع ہو کر ختم ہو چکے تھے۔ اسی دوران میں اس کی ہنگرین بیوی آئی بھی اور
چلی بھی گئی۔ ادھر کچھ عرصہ سے اس کی جذباتی زندگی کا کوئی پیریڈ منظر عام پر
نہیں آیا تھا۔''

اور جب سیتا میر چندانی سے پروجیش کی قربت بڑھی تو یہ اس کے ''سندھی پیریڈ'' کی شروعات تھی۔

ایسا نہیں کہ'' آگ کا دریا'' میں ہندو پیریڈ مسلم پیریڈ اور برٹش پیریڈ کا واضح ذکر ہے۔ ایسا کوئی ذکر نہیں۔ تاہم ہر قدیم کا ہیرو'' گوتم نیلمبر'' ہے ظاہر ہے کہ ہندو ہے۔ دیکھیے تاریخ کس طرح سبک روی سے ایک دور سے دوسرے دور میں مدغم ہو جاتی ہے۔

''سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔ ابوالمنصور کمال
الدین نے کنارے پہنچ کر اپنا شیام کرن گھوڑا برگد کے درخت کے نیچے باندھا
اور چاروں اور نظر ڈالی۔'' (ص137)

پیراگراف بھی نہیں بدلا اور تاریخ ہندو پیریڈ سے مسلم پیریڈ میں داخل ہو گئی۔ قرۃ العین حیدر نے کہیں یہ نہیں لکھا۔ صرف اسم معرفہ سے اتنا بڑا کام لے لیا گیا۔ اب خالصتاً نحوی نکتہ فکشن کے لئے کس قدر کارآمد ثابت ہو سکتا ہے۔ مگر یہ سب ہوتا کس طرح ہے۔ کوئی کلید'' آگ کا دریا'' میں موجود نہیں۔'' آگ کا دریا'' میں اکثر مقامات میں وقت کی مختلف جہات کا ذکر ہے۔ ملاحظہ ہو:

1. ''یہ لمحے مستقل ہیں۔ جس طرح وقت مستقل ہے۔''
2. ''وقت جو تباہ کن ہے۔ قائم بھی رکھتا ہے۔''

3. ''میں اکثر سوچتا ہوں کیا کرشن کا یہی مطلب تھا کہ مستقبل ایک مدھم گیت ہے۔''

4. ''اس لمحے کہ دونوں کناروں کے درمیان وقت معطل ہے۔''

5. ''وقت بہت خوفناک چیز ہے۔ کیا تم کبھی وقت کے خوف سے لرزے ہو؟

6. ''چیمنی کہتا ہے کہ آواز اس لئے ابدی ہے کہ سننے کے بعد دماغ کو یاد رہتی ہے اور بیک وقت موجود ہے اور کبھی ختم نہیں کی جا سکتی۔''

7. ''وقت کو ابدیت سمجھ کر تم لوگوں نے بہت گڑبڑ پھیلائی ہے۔''

8. ''وقت کا تعین کرنے کی ضرورت نہیں۔''

9. ''وقت بڑی عجیب چیز ہے۔''

10. ''وقت فنا میں شامل ہے''

11. ''وقت اور حسن اور موت۔''

12. ''وقت کو مختلف حصوں میں قید کر لیا گیا ہے مگر وہ پل پل چھن چھن اس قید کو توڑتا ہوا چپ چاپ آگے نکلتا جاتا ہے۔''

13. ''وقت پتھر میں منجمد تھا۔''

14. ''لیکن ماضی حال ہے۔ حال ماضی میں شریک ہے اور مستقبل میں بھی۔ وقت کی اس شعبدہ بازی نے مجھے بڑا حیران کر رکھا ہے۔''

15. ''انسان بچپن میں کچھ اور ہوتا ہے اور جوانی بڑھاپے میں کچھ اور، تم اس لمحے سے پہلے نہیں تھے۔ صرف تسلسل باقی رہتا ہے۔ پہاڑوں پر گلیشر ٹوٹ کر بہہ رہے تھے۔ ہوائیں، اندھیرا، وقت جو سیال تھا، وقت جو برف میں منجمد تھا۔''

16. ''وقت کے پیٹرن میں طلعت جہاں بیٹھی تھی۔ وہی طلعت اسی پیٹرن

میں ایک جگہ اور موجود تھی۔ اور دونوں نقطوں کے درمیان برسوں کا فاصلہ اور اس فاصلہ پر انسان صرف آگے کی سمت چل سکتا تھا۔ آگے اور آگے۔ پیچھے جانا ناممکن تھا۔ گو ہزاروں طلعتیں ان گنت ٹکڑوں میں منتشر ان گنت جگہوں پر موجود تھیں۔''

17. ''وقت نے کہا مجھے پہچانو۔ میں تمہارا پیچھا کبھی نہیں چھوڑوں گا۔ تمہارا خیال تھا، لمحے اپنی جگہ قائم رہیں گے۔ لیکن تمہارا یہ خیال بھی غلط تھا۔ مجھے دیکھو اور جانو میں جا رہا ہوں۔ پل پل، چھن چھن، پردوں کے پیچھے تہہ در تہہ اندھیروں میں غائب ہوتا جا رہا ہوں۔ میں حد فاصل ہوں۔ اس کے آگے تم نہیں جا سکتیں۔''

سب کچھ ہے مگر انتقال زمانی کی سرعت پذیری پر کوئی گفتگو نہیں۔ کسی طرح ایک لمحہ کے مختصر ترین حصے میں گوتم نیملبر کے عمل سے گزرتے ہوئے ابوالمنصور کمال کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ پلک جھپکنے سے بھی پہلے۔ فوراً سے بھی پیشتر کلید ہے تاہم متن سے باہر، سوشی رفتار کا ایک اقتباس پیش ہے۔

''اب کیا ہوا کہ ڈاکٹر صاحب باہر نکلنے کے لئے سیٹ پر سے اترنے لگیں۔ ان کی داہنی کہنی 1315 ق.م. والے پش بٹن سے ٹکرا گئی۔ سفید روشنی کا کوندا لپکا......زوں......زوں...... پل کی پل میں روکٹ نہ معلوم کہاں سے کہاں...... ڈاکٹر کرین کے ہوش اڑ گئے ......شکر خدا کا۔ روکٹ زمین پر اتر چکا تھا۔ سرخ سوئی 1315ق.م. پر ٹک گئی۔ دروازہ خود بخود کھلا...... پدما میری باہر نکلی۔ سامنے جھیل کے کنارے ایک ننھا گڈریا پتھر پر بیٹھا بانسری بجا رہا تھا۔ کھجوروں کے نیچے بکریاں چر رہی تھیں۔ افق پر اہرام۔ گڈ نیوز............ یہ تو مصر نکلا......گڈ اولڈ ایجپٹ۔''

واقعہ یہ ہے کہ قاری تو ٹائم مشین میں موجود ہے تاہم پش بٹن پر راوی کا کنٹرول ہے۔ وہ پلک جھپکتے ہی انتقال زمانی پر قادر ہے۔ ابوالمنصو رکمال الدین کا پل میں ابوالمونشور بن جاتا ہے۔ اور ابوالمنشو رکبھی ملاح تو کبھی قحط کا شکار بھوکا بنگالی بن جاتا ہے۔ کسان ابوالمونشور ملاح ابوالمونشور بن جاتا ہے۔ ابوالمونشور چیپ پور روڈ سے واپس لوٹتے ہوئے جب گارڈن ریچ کی طرف گامزن ہوتا ہے اور پہنچتے پہنچتے نواب ابوالمنصو رکمال رضا بہادر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

وقت کے حوالے سے قرۃ العین حیدر نے بہت کچھ کہا ہے تاہم تمام حوالوں کو مقتبس کرنا کٹ اینڈ پیسٹ کا معاملہ ہو جائے گا۔

قرۃ العین کے یہاں وقت بیک وقت منجمد بھی ہے اور رواں بھی۔ ایک ہی لمحہ Temporal Time کی بھی غمازی کرتا ہے اور Real Time کی بھی۔ یہ ایک مابعد الطبیعاتی تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ جس میں مصنف راوی، کردار اور قاری بیک وقت شامل ہو سکتے ہیں۔

راقم نے خود یہ محسوس کیا ہے کہ تاہم اس نوعیت کی حیثیت سراسر ذاتی ہے اس امر پر کوئی معروضی بحث نہیں ہو سکتی۔ یہ تو انہماک اور شمولیت کا معاملہ ہے۔ ملاحظہ ہو:

''رات گہری ہوتی گئی۔ رات جو چندن کے جنگلوں میں آوارہ تھی، لونگ اور الائچی کی جھاڑیوں میں سو رہی تھی۔ رات کینڈی کے مندر کی سیڑھیوں پر بکھرے ہوئے سفید پھولوں میں لیٹی تھی۔ رات کالینی گنگا کے کنارے دریائی گھاس میں سانپ کی طرح سرسرا رہی تھی۔ رات جو ندی کی تہہ میں سنگلاخ چٹانوں پر کروٹیں بدل رہی تھی۔ رات جو کینڈی کے شاہی ہاتھیوں کے شاہی مہوت کی طرح باوقار اور مغرور تھی۔ رات جو مہا ویلی گنگا میں نہانے والے

ہاتھیوں کی طرح سیاہ فام اور سست رو تھی۔ کینڈی میں ٹارچ لائٹ جلوس نکل رہا ہے۔ بدھ کے دانت کا جلوس، بدھ کا دانت سونے چاندی میں مغرق ہاتھی کے جگمگاتے ہودے کے اندر ہیرے جواہرات کے صندوقچے میں رکھا ہوا ہے۔ گھاس پر لیٹا ہوا بدھ دانت نکوسے ہنس رہا ہے۔ اس نے نقلی دانت لگا رکھے ہیں۔ مہاتما بدھ کے دانت کھانے کے اور ہیں دکھانے کے اور۔

رات جو ہڑوں کی آواز ہے۔ بانسری کی آواز، بیگ پائپ کی آواز ستاروں کی آواز پر یام میورہ پرتی نرتیتی۔ مور اپنی محبوبہ کی طرف ناچتا ہوا جارہا ہے۔ پریام.......ارے! میں تو ساری زبانیں بول گئی۔ بھلا میں کتنی زبانیں جانتی ہوں....ایک بھی نہیں میں بالکل گونگی ہوں۔ (سیتا ہرن)

ایسا نہیں کہ قاری کے متن میں شمولیت کے صرف مابعد الطبیعاتی مواقع ہیں۔ جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ ''آگ کا دریا'' کے صرف راوی نہیں بلکہ سپر راوی زائد راوی کی ضرورت ہے تاہم اس زائد راوی کی حیثیت عینی نہیں اضافی ہے۔ یہ قاری کی صوابدید پر نہیں اس کی متن کی اصل تک رسائی۔ ذہنی انہماک اور فہم و ادراک کی سطح اور اس کے علم اور معلومات کی گہرائی اور گیرائی کا معاملہ ہے۔ ''آگ کا دریا'' کے سنجیدہ قارئین مختلف مواقع پر خود کو داخل در متن محسوس کر سکتے ہیں۔ تاہم اسی احساس کی نوعیت سراسر ذاتی اور غیر معروضی ہے۔ سنجیدہ قاری 'الف' متن کے x اور y حصے میں خود کو محسوس کر سکتا ہے۔ جب کہ قاری 'ب' کے 'A' اور B حصے کے حوالے سے۔ ان مقامات پر Super Narratee ہی سپر قاری ہے۔ تاہم ایک تنہا قاری ''آگ کا دریا'' کے مکمل متن کی حیثیت Suoer Narratee اختیار نہیں کر سکتا۔

''کچھ اور چاہیے وسعت ترے بیاں کے لیئے'' اور ''کچھ اور'' کی حیثیت

اضافی سے یعنی نہیں۔ مثلاً ایک قاری نے اپنیشد کا مطالعہ کر رکھا ہے اور پڑھتا ہے:

''دو پرند جیسے دوست' ایک درخت پر بیٹھے ہیں۔ ایک پھل کھا رہا ہے
دوسرا اسے ٹکر ٹکر دیکھتا ہے۔ اسی درخت پر انسان پر انسان بیٹھا ہے اور اس' اپنی
کم طاقتی پر متحیر لیکن وہ جو دوسرے کو مطمئن دیکھتا ہوا اور اس کی عظمت
پہچانتا ہے۔ اس کا اپنا دکھ ختم ہو جاتا ہے۔ جو رگ وید کی اس امٹ ہستی کو نہیں
جانتا ہے۔ جس کے اندر خدا رہتے ہیں۔ رگ وید کا اسے کیا فائدہ ہوا...؟ وہ
جو اسے جانتے ہیں۔ مطمئن بیٹھے ہیں۔'' (ص135)

حالانکہ قرۃ العین حیدر نے اسے 'رگ وید' کے حوالے سے لکھا ہے جب کہ منڈک اپنیشد کا حصہ ہے۔ عین ممکن ہے رگ وید کا اختتامی حصہ ہو۔ تاہم دونوں پرندے ایک ہی شخصیت کے مظاہر ہیں۔ پھل کھاتا ہوا پرندہ ذات اور زمانے کے حدود میں مقید ہے ٹکر ٹکر دیکھتا یعنی مشاہد۔ پرندے کی حیثیت آفاقی اور ماورائے وقت ہے۔ یہ شخصی دوبیت ہے۔ تصوف کی اصطلاح میں یہ وحدت الوجود ہی نہیں وحدت الشہود بھی ہے۔ یہ مقام اس قاری کے لئے متن کا سرواز ہوا کرتا ہے جس کے مطالعے کے'' کچھ اور'' میں اپنیشد بالعموم یا منڈک اپنیشد بالخصوص شامل ہو۔ اس مخصوص مقام پر قاری کی حیثیت منڈک اپنیشد کے حوالے سے زائد از مخاطب کی ہوگی۔

ایک دوسرے مقام پر ہندستانی فلسفہ کے چھ بنیادی مکتبوں کا ذکر ہے:

''یہ صحیح تھا کہ ہندو فلسفے اور الہیات کے چھ چھ مدرسے ایک دوسرے سے بڑھ کر
ادق تھے اور اسے خود کبھی فلسفے اور مابعد الطبیعات سے لگاؤ نہیں رہا تھا۔ لیکن وہ

تمام بنیادی مسائل سے آنکھیں موند کر محض ہری پریم کی رٹ لگا......"

"وہ کون سے مدرسہ فکر سے مطالعہ پہلے شروع کرے۔ عمل، علم اور محبت تینوں راستے اس کے سامنے کھلے تھے، وہ چلنا پہلے شروع کرے۔"

کپل جس کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ ہندستان کے تمام مکاتب فکر کا منبع وہی ہے، کوئی دیو مالائی کردار نہیں۔ اس کا زمانہ مہاتمابدھ سے بھی قبل بلکہ چند اپنشدوں سے بھی پہلے کا ہے کیوں کہ اس کا ذکر Svetas Vatara Upanishad میں موجود ہے۔ اس کا ذکر بھگوت گیتا میں بھی ہے اور بھگوت پران میں اسے وشنو بھگوان کا جزوی اوتار کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر صنمیات یا دیو مالا کی قائل نہیں۔ فرماتی ہیں:

"دیو مالا بہر حال فلسفے کی ٹھوس شکل تھی اور روایت کا قال بن لینا ذہن کے لئے بہر حال آسان ترین بات ہے۔"

مقتبس جملے کی کئی مضمرات ہیں۔ صنمیات دوسرے درجے کا موضوع ہے کیوں کہ اصل جال تو فلسفہ ہے۔ روایتوں کا جال بن لینا ذہن کے لئے آسان ترین بات ہے۔ قرۃ العین حیدر کے پیش نظر صنمیات کا ذخیرہ تھا تاہم انتخاب انہوں نے اصل یعنی فلسفے کا کیا۔ ویسے بھی دیو مالا میں رکھا کیا ہے۔ کہانی تو پہلے سے موجود ہے صرف اسے ڈسکورس کی شکل میں پیش کر دینا ہے اور یہ کتنا آسان ہے صرف آپ کو واقعات و حالات کو اصل زبان جیسے، پرش جون، پشو جون، کرودھ، آدرش وغیرہ الفاظ کو سنسکرت آمیز لہجے میں پروس دینا ہے۔ آپ کو اس بات کا بھی اختیار ہے کہ روزمرہ کی زندگی میں موجودہ مذکور واقعات کو دیو مالائی شکل میں ٹھوس پنڈتائی لہجے میں پیش کر دیں۔

بایں ہمہ بقول قرۃ العین حیدر:

''روایت کا جال بن لینا ذہن کے لئے آسان ترین بات ہے۔''

اب فلسفے کے مکاتب فکر کا بھی مختصر ذکر ضروری ہے۔ قرۃ العین حیدر ان کا ذکر مکرر کرتی ہیں۔ کپل کے حوالے سے بھی دیو مالائی واقعات موجود تھے تاہم قرۃ العین حیدر نے پرہیز کیا۔ ہر چند کہ قرۃ العین حیدر کپل کے فلسفے کو الحاد کا فلسفہ مانتی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ سانگ کے سوتر میں جن کی ویاکھیائیں لکھی گئیں کپل کا حوالہ نہیں، آٹھویں صدی میں شنکر کو اس کا علم نہیں تھا نہ ہی چودھویں صدی میں مادھو کو۔ انہوں نے سانکھیا کاریکا کا تذکرہ کیا ہے جو کہ دوسری صدی میں ایشور کوشنا کی تالیف بتائی جاتی ہے۔ اسی طرح تتو ہ سماج اور ششٹی تنتر کی کپل کی بنیادی تعلیم الحاد پر مبنی نہیں تھی۔ یہ بات تو طے ہے کہ کلاسیکی سانکھیا اصل سانکھیا نہیں ہے بلکہ سانکھیا کاریکا میں پنچ شنکھ سے چھیڑ چھاڑ کی گئی ہیں۔ کپل نے پرش اور پراکرتی کا تصور دیا۔ پراکرتی غیر مرئی ہے جب کہ پروش یا آتما تکثیریت کا نام ہے جتنے جاندار ہیں اتنے ہی پروش ہیں۔ اصلاً بنیادی سچائی کا بیان نہیں کیا جا سکتا تاہم یہ تین گنوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ستور، رجس اور تمس، بدھی بھی پراکرتی کا ہی مظہر ہے اور یہ بھی ستو، رجس اور تمس پر ہی تینوں جہات موجود رہتے ہیں سوال یہ ہے غالب کون سی جہت ہے۔ کپل کے حوالے سے کہنے کو تو بہت کچھ ہے لیکن رسم دنیا ہے نہ ہی موقع نہ ہی دستور ہے۔

مختصراً فلسفے کا دوسرا مکتبہ فکر پتنجلی کا ہے جس کے حوالے سے علم طب' صرف ونحو اور یوگا کے علم پر گفتگو کی جاتی ہے۔ پتنجلی سے کئی کتابیں منسوب ہیں۔ اس کی چوتھی کتاب فلسفیانہ مسائل پر مبنی ہے جس میں ذہنی رو، چت، خواہش، اہنکار وغیرہ

کا ذکر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ پتنجلی کے بنیادی فلسفے نے سانگھ سے لیا صرف اس میں خدا کے تصور کا اضافہ کر دیا۔ کنار نے سب سے پہلے درشن کو ایک تصور کے طور پر استعمال کیا جو کہ آج بھی فلسفے کے مماثل ہندی لفظ کے طور پر مستعمل ہے۔

گوتم کے حوالے سے نیا سوتر نیائے ہے۔ جس کے بارے میں کہا جاتا ہے یہ چھ ذیل مکاتب فکر کا منبع ہے۔

جیمینی بھی فلسفہ فکر کا ایک منبع مانا جاتا ہے تاہم اس کے نام کے علاوہ اس کے حوالے سے کوئی ٹھوس مواد موجود نہیں ہے اس کے حوالے سے ہیمانس درشن کا تذکرہ کیا جاتا ہے۔ صحیح صورت حال تو یہ ہے کہ جیمنی نام کے ایک سے زیادہ مصنف پائے جاتے ہیں۔ ہندستان میں سب سے زیادہ جس فلسفیانہ روایت کا رواج ہے وہ ویدانت کا فلسفہ ہے ویدانت کے منابع اپنیشد ہیں جو کہ ویدوں کے اختتامی حصے کہے جاتے ہیں۔ ویدانتی سوتروں کو بدررائن سے منسوب کیا جاتا ہے جسے ویاس بھی کہا جاتا ہے۔ ویاس نام کم لقب زیادہ ہے جس کے معنی مدون یا مرتب کے ہوتے ہیں۔ دواپر یگ میں اس نے ویدوں کو مختلف ابواب میں تقسیم کیا اسی لئے اسے ویدویاس بھی کہا جاتا ہے۔

اس درجے کے حوالے اگر کوئی راوی پیش کر رہا ہے تو آپ اسے عام راوی تو نہیں کہہ سکتے وہ تو واقعتاً سپر راوی ہے۔ واقعتاً ''آگ کا دریا'' میں ان موضوعات پر مفصل گفتگو موجود ہے۔

''آگ کا دریا'' کے وہ تمام حصے جن میں واقعات پر مبنی ذیلی بیانیے موجود نہیں ایسے ہی حوالوں سے مملو ہیں۔ جو قاری جہاں سے متن میں داخل ہو کر خود کو راوی سے ہم آہنگ محسوس کرے اس مخصوص حوالے سے سپر قاری کے درجے پر فائز ہوتا ہے۔ ''آگ کا دریا'' کے تعلق سے یہ کہا جا سکتا ہے۔ کہ سپر راوی کی

حیثیت تکثیری اور اضافی ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ قاری کے علم و معلومات کی سطح کتنی بھی بلند کیوں نہ ہو وہ کم از کم ''آگ کا دریا'' کے راوی کے مماثل نہیں ہوسکتا ہے۔ راقم کی حیثیت بھی عام قاری کی ہی ہے جو کہیں کہیں ہی خود کو اس پوزیشن میں پاتا ہے کہ اپنی ذات کو متن میں محسوس کرے۔

متن اور مخاطب کے مابین مکالمہ صرف گیان کا معاملہ نہیں یہ دھیان کا لمعاملہ بھی ہوسکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے وقت کے حوالے سے جن تصورات کا ذکر کیا ہے اس کی چند مثالیں پیش کردی گئی ہیں۔ وقت کے کئی جہات ممکن ہیں۔

Temporal Time	وقت زمانی
Real Time	وقت حاضر
Spritual Time	وقت روحانی

سیتا ہرن میں سیتا میر چندانی سری لنکا میں جس مراقبے سے گزری ہے اس کا ذکر پہلے بھی کیا جاچکا ہے اس مراقبے میں ایسی سچویشن ہے جس میں بیک وقت راوی مخاطب اور قاری تینوں ایک ہی نوعیت کے روحانی تجربے سے دوچار ہوتے ہیں یا ہوسکتے ہیں۔

یہ بات تقریباً کلیے کے طور پر قبول کرلی گئی ہے کہ وقت زمانی ہی فکشن اصل ہے۔ تاہم فکشن کے حوالے سے ایسے اصطلاحیں موجود ہیں ۔ جن کا کوئی زمانی تناظر نہیں ۔ مثلاً ماحول و مقام۔ غیر واقعاتی بیان ۔ منظر نگاری۔ فلسفہ وغیرہ وغیرہ۔ غیر واقعاتی تناظر کا تناسب کیا ہو جسے فکشن قبول کرسکے۔ ایک اصطلاح رائج ہے جسے Creative Non Fiction یعنی تخلیقی فن کاروں کا بنیادی مقصد Communication ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر بھی مقصد کو Communication ہی کہتی ہیں تاہم فکشن کے حوالے سے۔ کہتی ہیں:

''کوئی ایسا طریقہ ہو جس سے اس فضا، اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر، ساری خواب آگئیں کیفیت دوبارہ لوٹ آئے کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے۔ یہ کمیونی کیشن کہلاتا ہے اور بڑی مشکل چیز ہے۔''

قرۃ العین حیدر نے کوشش تو ضرور کی تاہم ''آگ کا دریا'' کے بعض حصے Creative Non Fiction کے ہی زمرے میں آئیں گے۔

مغربی نقاد باربرا لاؤنزبیری (Barbara Lounsberry) نے اپنی کتاب ''The Art of Fact,, میں تخلیقی غیر فکشن کے حوالے سے چار شناخت کو لازمی شمار کیا ہے:

الف: موضوع حقیقی دنیا میں دستاویزی حیثیت کا حامل ہو، مصنف کے دماغ کی کوئی اختراع نہ ہو۔

ب: یہ تحقیق پر مبنی ہوا اور قابل تصدیق ہو۔

ت: یہ Scene پر مبنی ہو۔

ث: زبان و بیان کی نوعیت ایسی ہو کہ تحریر زبردست فن کاری کا فن کاری کا نمونہ معلوم ہو۔

حالانکہ Scene اور Summary کا تناظر واقعاتی ہے اور خالصتاً فکشن کی اصطلاح ہیں، لاؤنزبیری نے کس طرح اسے موضوع کا نعم البدل فرض کر لیا، میں نہیں جانتا۔ تاہم قرۃ العین حیدر کے بعض موضوعات سوفسطائی فلسفہ، براہمنوں کا مسرت کا نظریہ، بودھوں کا سسر وم دکھم دکھم، سیاسیات بطور فنون لطیفہ، ذات پات کے ذریعہ سماجی استحکام، پانینی کی صوتیات، فلسفے کے چھ مکاتب فکر، وغیرہ یہ سب قابل تصدیق ہیں۔ چند اور قابل تصدیق حقائق کا بیان ملاحظہ ہو:

''اس کے سامنے ٹوٹے ہوئے دروازے میں چندر گپت نرمی چندر کھڑا تھا۔ انسانوں کا چاند۔ ہند کا سمراٹ، مگر وہ یہاں کہاں سے آیا۔ کمال نے لاحول پڑھی۔ وہ تو عیسیٰ کے پیدا ہونے سے تین سو سال پہلے ہی جہنم واصل ہوا تھا۔ کم بخت نے آخر دنوں میں جین سنیاسی بن کر اپنے آپ کو فاقے دے دے کر مار ڈالا۔''

''ایک اور آدمی نے اپنا سر نکالا اور بندر کی طرح کود کر اس کے سامنے آ گیا اور اس نے بڑے رسان سے اسے مخاطب کیا۔ دیکھو میرا نام اشوک ہے۔ اشوک پر یہ درشن میں سارے بھارت ورش کا شہنشاہ تھا اور جب میں مرا تو ڈیڑھ نوالے کا مالک تھا۔''

''میں بھرت منی ہوں۔ میں نے رقص اور تمثیل کے قوانین بنائے تھے۔ میں تکشلا کا وشنو گپتا ہوں۔ میں نے ارتھ شاستر لکھی تھی۔''

''اندھیرے آسمان پر بادل گرج رہے ہیں۔ میں کالی داس ہوں۔''

''میں بھرتری ہری ہوں میں نے کہا تھا کہ دنیا محض ایک رنگ بھومی ہے اور ہم سب اداکار ہیں۔ تم نٹ ہو۔ میں نٹ ہوں۔ ہم سب نٹ ہیں۔''

''اب بڑے زوروں سے تلواروں کی آواز گونجی اور ان کی چمک سے نیم تاریکی میں اجالا سا ہو گیا اور سر کٹ کٹ کر چاروں طرف گرنے لگے۔ ہم چندیلے راجپوت ہیں ہم بگھیلے ہیں۔ ہم پرمار سورما ہیں۔ ہم راٹھور ہیں۔ ہم چوہان ہیں۔ ہم آلہا ہیں۔ ہم اودل ہیں۔''

شمس الرحمٰن فاروقی کی تقلید میں ''فکشن، غیر فکشن اور انشا،، لکھنے کا ارادہ نہیں۔ بہر حال مذکورہ حقائق تاریخی ہیں اور اس کی تصدیق ریکارڈ اور دستاویزوں کے حوالے سے کی جا سکتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پیرایۂ اظہار زبردست

تخلیقیت کا حامل ہے۔ تاہم انہیں اور ان جیسے دوسرے حصوں کو غیر فکشن شمار کرنا چاہئے۔

ایسا نہیں کہ انہوں نے غیر ضروری تفصیلات سے کام لیا ہو۔ کہیں کہیں تو انہوں نے اس درجہ اختصار سے کام لیا ہے کہ یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ جین مذہب میں کیڑوں مکوڑوں کو غلطی سے بھی مارا نہیں جا سکتا۔ جین سنیاسی ایک جھاڑو ساتھ رکھتے ہیں تا کہ کیڑے مکوڑوں کو راستے سے ہٹا سکیں:

"بھائی گوتم نے اسی طرح دیوار سے نیچے جھانکے بغیر سوال کیا۔"
"کیا تم بھگور ہو۔؟"
"نہیں۔ مگر تم مندر سے نیچے نہیں اتر وگے۔"
"نیچے سانپ ہوں گے اور کیڑے مکوڑے۔ اور کیڑے مکوڑوں سے دوستی کرنا میں نے ابھی شروع نہیں کیا۔"
اتنا کہہ کر گوتم دل میں ہنسا۔ ممکن ہے یہ آواز کسی جین سنیاسی کی ہو۔"

سارا معاملہ دو چار جملوں میں ختم۔

قرۃ العین حیدر کو معلوم ہے Scene یعنی تفصیل کو اور Summary یعنی اختصار کو مقدار و تناسب میں کہاں استعمال کرنا چاہیے۔ 'جل بہار' میں افسانے کی ابتدا ہی واقعاتی جملے سے شروع ہوتی ہے۔

"واہ بڑے نقشے باز چمن بنی ہے صاحب" ڈاکٹر منصور کاشعری نے گل عجائب کے نیچے گزرتے ہوئے داد دی۔

"آوارہ گرد" کا بھی شروعاتی جملہ ایک واقعہ ہے:

''..... شام کے وقت دروازے کی گھنٹی بجی۔''

''فوٹو گرافر'' میں ایک صفحہ کے بعد واقعات کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب کہ ''چندر کنج'' میں پورے ڈھائی صفحات کے بعد۔

''آگ کا دریا'' میں خالص نحوی معاملات کا تخلیقی استعمال نہایت ہی کامیابی سے کیا گیا ہے۔ عہد قدیم میں گوتم نیلمبر مرکزی کردار ہے اور ہری شنکر کی حیثیت ثانوی ہے۔ مسلم پریڈ میں مرکزی کردار ابوالمنصور کمال الدین ہے۔ عہد جدید کے آتے آتے ابوالمنصور کمال الدین دو کرداروں میں تقسیم ہو جاتا ہے، بنگال کا ابوالمونشور اور لکھنو کا سید کمال رضا۔ ہری شنکر ہر پیریڈ میں موجود ہے۔ عہد قدیم میں قدرے تفصیل کے ساتھ، عہد وسطیٰ میں نہایت ہی مختصر وقت کے لئے اور عہد جدید میں طویل عرصے کے لئے۔ حال آں کے ہری شنکر کی حیثیت ہمیشہ ثانوی رہتی تاہم اس کا ذہن کبھی پراگندہ نہیں رہا۔ اس کے خیالات اور نظریات اس قدر مستحکم اور مدلل ہیں کہ گوتم نیلمبر کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کی پٹائی کردے۔ عام سی گفتگو میں بھی ہری شنکر کہتا ہے:

۱. ''تفریق کے لئے نام ضروری ہے۔''
۲. ''اونچائی اور نیچائی صرف ذہنوں کے فرق سے ہوتی ہے۔''
۳. ''تم کو کیا معلوم جسے تم اونچائی سمجھ رہے ہو وہ پاتال سے بھی گہری ہو۔''

ہری شنکر مستحکم سوچ اور دھیمے لہجے کا نمائندہ ہے۔ اسے کوئی شوق نہیں کہ لوگ اس کی نظریاتی تقلید کریں اور اس کی بالادستی کو قبول کریں۔

گوتم نیلمبر کافی پڑھا لکھا کردار ہے تاہم لاوڈ ہے اور اکثر جھنجھلا جاتا ہے۔ اور

اکثر و بیشتر اس کے خیالات پراگندگی کے شکار ہوتے رہتے ہیں۔ چونکہ وہ عہد قدیم کا باشندہ ہے لہٰذا اس کی سوچ فلسفیانہ ہے۔ برٹش پیریڈ کا گوتم نیلمبر ایک نوکری پیشہ شخص ہے جب کہ عہد جدید کا گوتم اعلیٰ تعلیم حاصل کرتا ہوا ایک Ambitious شخص ہے۔ وہ فلسفیانہ ذہن تو رکھتا ہے فلسفیانہ موشگافیوں پر عمل پیرا نہیں ہوتا ہے۔

ابوالمنصور کمال الدین عہد وسطی میں عرب سے ہندستان آتا ہے۔ وہ محقق و مورخ ہے اور اسے فلسفیانہ موشگافی سے کوئی دلچسپی نہیں۔ اسے کتب بینی کا بھی شوق ہے اور وہ کتب خانہ میں نوکری بھی کرتا ہے۔ جن لوگوں کو قرۃ العین حیدر سے شکایت ہے کہ انہوں نے غیر ضروری تفصیلات سے کام لیا ہے انہیں ابوالمنصور کمال الدین سے متعلق حصوں کو ذرا دھیان سے پڑھنا چاہئے۔ انہوں نے ابوالمنصور کی تمام تحقیقی نتائج کا نچوڑ صرف دو صفحوں میں پیش کر دیا ہے۔ مثلاً چندر گپت اور اشوک کی شخصیت، موسیقی کا موجد بھرت منی، ارتھ شاستر اور اس کا مصنف، میگھ دوت کا مصنف، راجپوتوں کی قسمیں۔

ابوالمنصور کمال الدین عہد وسطی میں تو ایک شخص جسے فلسفے سے کوئی شغف نہیں ہے وہ بھگتی مارگ پر چلنے والوں کے سمپرک میں آتا ہے۔ اس کی ملاقات ایسے لوگوں سے ہوتی ہے جو وحدت الادیان کے قائل ہیں اور پھر وہ تصوف کی طرف مائل ہو جاتا ہے ایک عظیم ثقافت (Great tradition) کا امین دوسری عظیم ثقافت کے مقامی ثقافتوں سے ملاقات کرتا ہے۔ اور ایک بالکل نئی نوعیت کی عظیم ثقافت کا نمائندہ بن جاتا ہے۔ وہ ایسی نعتوں کو سنتا ہے جن میں بیک وقت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم اور بھگوان کرشن کی مدح کی گئی ہے۔ ایک شکن غازی ''بالے میاں'' بن جاتا ہے جس کے مزار پر ہندو عورتیں دیا جلاتی ہیں۔ قصہ مختصر وہ ہندستانی اسلام کا نمائندہ بن جاتا ہے۔ بنگالن سے شادی کرتا، بنگال میں بس جاتا ہے اور وہیں اس کی موت مسلمان

سپاہیوں کے ہاتھوں ہو جاتی ہے۔

اب ایک مقامی مسلمان ابوالمونشور جنم لیتا ہے اور پھر...

''بنگال کا کسان ابوالمنصور کمال الدین جو دن بھر نیل کے کھیتوں میں مشقت کرتا تھا اس وقت اپنے نئے آقا تیرل ہاورڈ ایشلے کونو کے میں بٹھا کر اس پار لئے جا رہا تھا اور چاند پدما کے پانیوں میں اتر آیا تھا۔ اور ہوا میں خنکی آ چکی تھی اور اناس اور کیلے کے جھنڈ میں گیدڑ بول رہے تھے۔''

''کمال لاشوں کے پاس بیٹھا رہا۔ ہوائیں بانس کے جھنڈ میں سائیں سائیں کرتی رہیں۔ کمال نے اپنے ہولدال میں سے ایک چادر نکال کر لاشوں پر اڑھا دی۔ آمنہ بی بی جس نے سرخ ساری پہن رکھی تھی اور ابو المنشور جس کی نیلی چارخانہ دار تہبند میں بہت سے پیوند لگے تھے۔ دونوں اس چادر میں چھپ گئے۔''

ایک عدد اضافی کمال بھی موجود ہیں:

''موجودہ مالک مکان لکھنو کے اجڑے ہوئے نواب تھے۔ وظیفہ پاتے تھے اور کلکتے میں رہتے تھے۔ ان لوگوں کا مشغلہ زندہ رہنا تھا۔''

''نواب کمال رضا بہادر سلطان عالم واجد علی شاہ کے ساتھ مٹیا برج آئے تھے۔''

عہد وسطی کا ابوالمنصور کمال الدین، مسلمان حکمران کا ایلیٹ نمائندہ عہد جدید میں پہنچتے ہی تین تین شخصیتوں کا مالک ہو جاتا ہے۔ کہیں اس کی حالت غلاموں سے بھی بدتر ہے، جب مرتا ہے کفن بھی نصیب نہیں ہوتا، کہیں اس کی حکمرانی چھن چکی ہے۔ اور اس کا واحد مشغلہ زندہ رہنا ہے۔ کہیں وہ ہے تو ایسے ایلیٹ طبقے کا نمائندہ

تاہم آزاد ہندستان، اس کے خوابوں کا مخلوط کلچر، گنگا جمنی تہذیب کا مظہر، اس کا پناہ دینے سے انکار کر دیتا ہے۔

گوتم نیلمبر ،فلسفیانہ موشگافیوں کا ماہر تاہم ذہن ہمیشہ پراگندگی کا شکار۔ کبھی وہ میدان جنگ میں جنگ میں شامل ہو کر اپنی انگلیاں کھو بیٹھتا ہے تو کبھی زندگی سے نبرد آزما ہے۔

کامیاب مگر لاوڈ انسان۔ مشتاق احمد یوسفی ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ایک مولانا بعد نماز جمعہ طوائف وحیدن بائی کے چال چلن کی اصلاح کی غرض سے کوٹھے پر چڑھے۔ مگر وہ زمانہ طوائف کی چڑھتی جوانی کا تھا لہٰذا مولانا کا مشن ذرا طول کھینچ گیا۔ گوتم نیلمبر بھی طوائف چمپا کو سمجھانے بجھانے لکھنو پہنچا اور طوائف اس کے عشق میں گرفتار ہوگئی تاہم گوتم نیلمبر راوی کے الفاظ میں:

''وہ شنیلا کا جو پیغام اس کے پاس لے کر آیا تھا۔ کب کا بھول چکا تھا۔''

ہری شنکر اور واضح سوچ کا نمائندہ۔ دھیمے دھیمے لہجے میں مافی الضمیر کو پیش کرنے والا۔ بالکل Clear Concept۔ خود اعتمادی اتنی زبردست کہ مد مقابل مار پیٹ کے لئے تیار مگر مسکراتے ہری شنکر معاملے کو بگڑنے کے پہلے سنبھال لینے میں ماہر۔ اسے زندگی میں چھوٹی سی جگہ چاہئے۔ قابل قبول حد تک احساس تحفظ کا خواہاں۔ بالکل کائستوں کی طرح مغلوں کے دور میں فارسی سیکھی اور چھوٹی سی جگہ بنالی۔ اردو سیکھی اور انگریزی کی روزمرہ کی حکومت میں داخل ہو گئے. اس قدر اردو میں مہارت حاصل کی کہ بہار میں برسوں سیارام لوچن کی کتاب ''طرز نگارش'' نصاب میں داخل رہی۔ انگریزوں نے جب انگریزی کا سکہ چلایا۔ انگریزی میں شاعری شروع کر دی۔ سیاسی حکمرانی کا خواب نہیں دیکھا تاہم ان کے قلم کی حکمرانی ہمیشہ قائم رہی۔ تبھی

تو عہد جدید کا ہری شنکر صرف ہری شنکر نہیں ہری شنکر شری واستو ہے۔ ٹوڈرمل جس نے شیر شاہ کی بیوروکریسی بھی سنبھالی اور اکبر کے نورتنوں میں بھی شامل رہا، شری واستو کائستھ تھا۔

قرۃ العین حیدر شروع تو اسم معرفہ سے کرتی ہیں جو آگے چل کر اسم نکرہ میں تبدیل ہوجاتا ہے اور اپنی انتہائی شکل میں علامتی نوعیت کا حامل ہوجاتا ہے۔ کردار تو تعریف کے اعتبار سے اسم معرفہ ہی ہوتے ہیں۔ فن کا فری جتو یہ ہے کہ کردار علامتی حیثیت اختیار کرلیتے لیں۔ نحوی حدود کو مفہوم کرتے ہوئے۔ کیا آپ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ معاملے یوں ہی نپٹ جاتے ہیں؟ جی نہیں ایسا نہیں ہے قرۃ العین حیدر کی سوچ اس ضمن میں بالکل واضح ہے:

> ''سارے باورچیوں کے نام حسینی، حسین یا مدار بخش ہوتے ہیں سارے دھوبی نتھو کہلاتے ہیں سب کو چو ان گنگا دین ہیں ساری نوکرانیوں کے نام باقن رسولن اور حمیدن کی کی ماں اور منجور النساء ہوتے ہیں۔ سارے بیرے عبدل کہلاتے ہیں جس طرح طعام خانوں میں والکن نواز دندا کرؤنی ہوتا ہے۔ سارے بابوؤں کا نام خان بہادر تقی رضا بہادر ہوتا ہے۔''
>
> ''ناولوں والے بابوؤں کا نام بھی یہی ہوتا ہے۔ اصلیت والے بابوؤں کا بھی جبھی تو کہا جاتا ہے کہ ناول حقیقت کی عکاسی کرتے ہیں۔ ویسے ادھر ادھر کی بانکنے کی دوسری بات ہے۔''

خوف، سناٹا، لفظ عدم اور وجود، دوبیت، وقت، ایمان والحاد، کیا نہیں ہے۔ ''آگ کا دریا'' میں تاہم سارے تصورات ہوں ہی جنہیں ابھرتے ہیں۔ زبردست بحث ومباحثے کے بعد سامنے آتے ہیں۔ گفتگو اور مکالمے کے نکات ان کے حوالے

ہیں۔ کسی نے مجھ سے کہا کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں کشفی لمحات بھرپور ہیں۔ کشفی لمحات یعنی Epiphany or Epiphanic Moments یا کشف تو نیر مسعود کے یہاں ہیں۔ بظاہر عام سی صورت حال یا سطحی تناظر سے اچانک زندگی کی بڑی حقیقتوں کا انکشاف انگریزی میں یوں سمجھئے:

"Sudden rebelation truth life inspired by seemingly trivial incident."

قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی زندگی کی بڑی حقیقتوں کا انکشاف ہے۔ تاہم یہ انکشافات مکالموں کے Terms of reference ہیں۔ بحث کے موضوع ہیں۔ یہ گفتگو میں شامل نکات ہیں۔ بڑی حقیقتیں منکشف ہوتی ہیں تاہم بہ تدریج یعنی Gradual اچانک Sudden نہیں۔ بڑی حقیقتیں ایک ایجنڈے کے تحت منکشف ہوتی ہیں۔ چونکہ ان انکشافات کی نوعیت فوری نہیں بہ تدریج ہے۔ ان کی ظہور پذیری عام تناظر میں نہیں مخصوص تناظر میں انجام پاتی ہے۔ حقیقتوں کے اس انکشاف کو Epiphany نہیں کہہ سکتے۔

تقسیم کے بعد پاکستان کے متعلق سید کمال رض ہری شنکر ایک خط لکھتے ہیں خط کیا ہے، پاکستان کا کچا چٹھا ہے۔ خط میں بھی پوری بات نہیں بنتی دو دو Post Script ہیں۔ خط میں لکھا ہے آپ خود پڑھ لیں۔ بعض جگہوں پر تو قرۃ العین حیدر نے فکشن کی شعریات پر باقاعدہ گفتگو کی ہے۔ تاہم خط کی نوعیت اطلاقی ہے۔ فکشن مراسلوں پر بھی مبنی ہو سکتے ہیں۔ انہیں Epistolary مراسلاتی فکشن کہا جاتا ہے۔ بعض اس کا سہرا ہنری جیمس کے سر باندھتے ہیں۔ مذکورہ خط اپنے آپ میں ایک افسانہ ہے جس کا عنوان ''پاکستان سے ایک خط'' ہو سکتا ہے۔ ابن صفی کی جاسوسی دنیا سیریز کے تقریباً تمام ناولوں کو میں نے پڑھ رکھا ہے۔ آپ نے بھی پڑھا ہوگا۔ نی

تھری بی یعنی تھریسیا ہمبل بی آف یوہیما۔ کسی کردار نے چاہے کتنی مرتبہ بھی ٹی تھری کو کیوں نہ دیکھا ہو دریافت کرنے پر اس کے خدوخال بیان کرنے سے قاصر تھا۔ یہاں تک مافوق الفطرت عمران نے بھی ٹی تھری بی کے چہرے مہرے کے متعلق کچھ بھی کہنے سے انکار کردیا۔

میں نے ''آگ کا دریا'' کو تین چار مرتبہ پڑھا۔ لوکل ٹرینوں میں سفر کرتے ہوئے پڑھا جو تین چار قرأت کے علاوہ ہے۔ آج بھی مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میں ''آگ کا دریا'' کے خدوخال سے واقف نہیں، اس کی گہرائی اور گیرائی سے واقف نہیں۔

●●●

صغیر افراہیم...

حافظ کا ایک شعر ہے:

عدو کہ منطق حافظ طمع کند در شعر
ہماں حدیث ہمای وطریق خطافست

بعض تحریریں ایسی ہوتی ہیں جن میں یہ دعویٰ موجود ہوتا ہے، ظاہر یا مخفی۔ تاہم چند تحریریں ایسی ہوتی ہیں جو قارئین کو یہ کہنے پر مجبور کر دیتی ہیں۔ بس فرق اتنا ہوتا ہے کہ 'ہما' کی جگہ 'شا' لے لیتا ہے۔ صغیر افراہیم کی سرگوشی کرتی ہوئی تحریریں کوئی بلند بانگ دعویٰ نہیں کرتیں تاہم سنجیدہ قارئین کو بتدریج غور وفکر کی طرف مائل کر لیتی ہیں۔

پریم چند پر بہت کچھ لکھا گیا، بہت کچھ لکھا جا رہا ہے اور بہت کچھ لکھا جائے گا۔ ایسے میں اگر ایسی تحریر سامنے آئے جس میں اقتباسات کا تناسب مناسب حدود کو تجاوز کرتا ہوا نظر آئے قارئین کی توجہ مبذول کرانے میں کامیاب ہوسکتی ہے؟ اگر صغیر افراہیم کی تحریر پیش نظر ہو تو جواب اثبات میں ہے۔ صغیر افراہیم نے اپنا تنقیدی اسلوب خود وضع کیا ہے۔ اگر وہ چاہتے تو اسے تنقیدی اسمبلاژ کا نام دے سکتے تھے تاہم دیا نہیں۔ وہ نئی بات تو کرتے ہیں، پرانی باتوں کو بھی نئے انداز میں کہنے میں ماہر ہیں۔ بایں ہمہ کوئی بھی نقاد نئی بات تو کرتا نہیں۔ وہ کوئی نیا کام بھی نہیں کرتا بلکہ نئے

انداز میں وہی کام کرتا ہے جو دوسرے کر چکے ہوتے ہیں۔

مطالعات پریم چند (Premchand Studies) کے حوالے سے کئی نام ابھر کر سامنے آئے ہیں اور ان میں سے بیشتر کو صغیر افراہیم نے مقتبس کر دیا ہے۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ صغیر کی تحریر مجموعہ اقتباسات ہے۔ راقم کا ماننا ہے کہ اچھی کتاب کی شروعات گرد پوش سے ہوتی ہے (اکثر و بیشتر)۔ اردو میں کتاب کا نام ہے 'پریم چند: ایک نقیب' جو 25 سال قبل ان کے طالب علمی کے زمانے (1987) میں منظر عام پر آئی۔ جب کہ ہندی ایڈیشن میں کتاب کا نام رکھا ہے 'یگ پرورتک: پریم چند' اردو کے مقابلے ہندی میں رکھا گیا نام زیادہ معنی خیز ہے۔ نقیب کا لغوی معنی نباض ہے۔ ہر تخلیق کار اپنے آپ میں نباض ہوتا ہے تاہم کامیاب وہی ہوتا ہے جو جانتا ہے کہ نبض کہاں ہے۔ نقیب کے مقابلے میں یگ پرورتک معنویت سے لبریز ہے۔ پریم چند کے افسانے واقعی Paradigm Shift کے مظہر ہیں۔ اسلوب کے اعتبار سے بھی اور مواد کے اعتبار سے بھی۔ حالانکہ صغیر افراہیم نے اپنی اس پہلی کتاب میں Paradigm Shift (معنوی اعتبار سے) کا استعمال نہیں کیا ہے تاہم ان کی کتاب سے جو تفہیم ابھر کر سامنے آتا ہے وہ یہی ہے۔

کتاب کا پہلا باب ہی 'پریم چند پر مختلف تحریکوں کے اثرات' بہتر عنوان تو یہ ہوتا 'پریم چند کے افسانوں پر مختلف تحریکوں کے اثرات' کیونکہ شخصیت پر اثرات مختلف ہوتے ہیں۔ پریم چند کا دور تحریکوں کا دور تھا۔ آزادی کی تحریک، معاشی تحریک، سماجی تحریک، ادبی تحریک بیک وقت متوازی چل رہی تھی۔ مذکورہ تحاریک ایک دوسرے سے علیحدہ بھی تھیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی۔ پریم چند کے شعور کی بالیدگی اور تحاریک کی وقوع پذیری کی زمانی حیثیت تقریباً ہم وقت یعنی synchronize ہے۔ ساحر لدھیانوی کا بڑا مشہور شعر ہے ؎

دنیا نے تجربات وحوادث کی شکل میں
جو کچھ مجھے دیا ہے وہ لوٹا رہا ہوں میں

بات سامنے کی ہے۔فن کار تجربات وحوادث پر اپنے اپنے انداز میں ردعمل کا اظہار کرتا ہے۔ساحر نے شاعری کو اظہار کا ذریعہ بنایا تو پریم چند نے افسانے کو۔فرق صرف اتنا ہے کہ ساحر کے یہاں تجربات کا تناسب زیادہ ہے تو پریم چند کے یہاں حوادث کا۔تجربات کی حیثیت ذاتی ہوتی ہے جب کہ حوادث کے حوالے سے فن کار کی حیثیت عام طور پر خارجی مشاہد کی ہوتی ہے۔صغیر افراہیم نے پریم چند کی تخلیقیت کے اسی پہلو کو بخوبی خط کشید کیا ہے۔انھوں نے یہ صرف 'نرمن' کے حوالے سے عورتوں کے استحصال اور اس استحصال پر ایک عورت کے ردعمل کو بھی فوکس کیا ہے بلکہ دیگر نسوانی کرداروں کو بھی لہجہ دیا ہے:

''میں نے کہہ دیا اس گھر کی کوئی چیز پر میرا دعویٰ نہیں۔میں کرایہ کی لونڈی تھی۔ لونڈی کا گھر سے کیا تعلق،نہ جانے کس پاپی نے یہ قانون بنایا تھا.... اگر میری زبان میں یہ طاقت ہوتی کہ یہ آواز سارے ملک میں پہنچ سکتی تو میں اپنی بہنوں سے کہتی کسی مشترکہ خاندان میں شادی نہ کرنا....''

(پریم چند:ایک نقیب،ص17-18)

اب رہی بات Paradigm Shift کی۔دو لفظوں پر مشتمل اسی مرکب لفظ کے لغوی معانی تو کم ہیں تاہم اصطلاحی تناظر کو سیاق وسباق کے حوالے سے روشن کیا جا سکتا ہے۔اسے تبدیلیٔ تناظر کہا جا سکتا ہے۔صغیر افراہیم نے پریم چند کے یہاں فکشن کے مروجہ روش (ان کے وقت میں) سے جو انحراف ہوا ہے اسی کو بخوبی فوکس کیا ہے۔

پریم چند کے پہلے اور ان کے معاصرین میں بھی مرکزی کردار اور مرکزی نکات ان ہی لوگوں پر منعکس تھے جو صاحب ثروت تھے۔ صغیر افراہیم کے تجزیے اپنے قارئین کو مجبور کر دیتے ہیں کہ وہ پریم چند کے افسانوں (اور ناولوں) میں یہ محسوس کرے کہ ''ارے یہ تو عام آدمیوں کی کہانیاں ہیں۔'' تدریسی اور غیر تدریسی تاریخ نویسی میں اسی تبدیلی کا سہرا ابن خلدون کے سر بندھتا ہے تاہم ان کے بعد بھی تاریخ کے معانی تھے، بادشاہوں اور حکمرانوں کی زندگیاں اور فتوحات۔ داستانوں اور قصوں میں ایک راجہ یا ایک بادشاہ ضرور ہوتا تھا۔ یہاں تک کہ پریم چند کے معاصرین میں بھی انحطاط پذیری کا نوحہ تو ہے تاہم عام آدمی کی زندگی، اس کے مسائل، اس کا استحصال وغیرہ کا ذکر 'بقدر اشک بلبل' سے زیادہ نہیں۔ صغیر افراہیم بھی تجزیاتی مطالعے کے لیے جب کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں تو انھیں کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں جو دبے کچلے ہیں، پس ماندہ ہیں، استحصال کا شکار ہیں۔ مثلاً 'ہوری' اور 'بدھیا'۔ صغیر نے بدھیا کے کردار کو کفن کے متن سے باہر نکالا اور جھاڑ پونچھ کر اسی قدر صاف وشفاف کر دیا کہ ایسا محسوس ہونے لگا کہ بدھیا ہی 'کفن' کا (تقریباً) مرکزی کردار ہے۔ گھیسو یا مادھو نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ کمال پریم چند کی کردار سازی کا ہے۔ تاہم اس کمال کی دریافت کا سہرا صغیر افراہیم کے سر بندھتا ہے کہ انھوں نے ایک غائب کردار کو حاضر کردار میں تبدیل کر دیا۔ انگریزی میں اس کردار سازی (Characterisation) کو بلاواسطہ سے بالواسطہ (From direct to Indirect) کہتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ صغیر افراہیم نے اردو فکشن کے اس Paradigm Shift کو صرف موضوع (تھیم نہیں) اور کردار کے اعتبار سے برتا ہے، بلکہ یہ بھی دکھایا ہے کہ کس طرح پریم چند نے اپنی کہانیوں میں جھونپڑی، پھوس کا چھپر، مٹی کے برتن غرض کہ ہر وہ شے جو شکوہی کی نفی کرتی نظر آتی ہے، کو اہمیت دی ہے۔ جب کہ پریم چند کے

معاصرین فیوڈل شان وشوکت (انحطاط پذیر ہی سہی) کے حصار سے باہر نکلنے میں کامیاب نہیں رہے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ مطالعات پریم چند میں ان نکات پر گفتگو نہیں ہوئی ہو، ہوئی ہے۔ صغیر افراہیم نے ان نکات کو پہلے تو Focus کیا اور ان کے توسیع شدہ (Enlarged) تصویر کو قارئین کے سامنے پیش کر دیا۔ دنیا کی بیشتر باتیں پہلے بھی کہی جا چکی ہیں۔ یہ نہیں ہے کہ آپ کیا کہہ رہے ہیں، اہمیت تو اس بات کی ہے کہ آپ کس طرح کہہ رہے ہیں۔

پریم چند اپنے زمانے کی تحاریک سے متاثر تھے۔ تاہم ایک عام قاری کے ذہن میں معاً جو بات آتی ہے وہ یہ ہے کہ تحاریک کی اثر پذیری اہل ہنود کے معاشرتی جمود تک ہی محدود رہی ہوگی۔ دوسروں کی بات کیا کی جائے۔ اس فقیر کی سوچ کی نہج بھی کچھ ایسی ہی تھی۔ صغیر نے بھی اسی مفروضے کو نہایت ہی کامیابی کے ساتھ منہدم کیا ہے اور ثابت کیا ہے کہ پریم چند صرف ہندو اقدار کی نہیں بلکہ آفاقی اقدار کی بازیافت کے خواہاں تھے۔

صغیر افراہیم کا تنقیدی کینوس صرف پریم چند تک ہی محدود نہیں ہے۔ انھوں نے دیگر فکشن رائٹرز پر بھی لکھا ہے اور خوب لکھا ہے۔ ان کا تازہ ترین مجموعہ اردو کا افسانوی ادب (طبع فروری 2010) اس کی نمائندہ مثال ہے۔ کتاب میں کل بیس مضامین ہیں، جن میں سے دس مضامین کسی نہ کسی افسانے یا ناول سے تعلق رکھتے ہیں۔ بقیہ مضامین کا شمار متفرقات میں ہو سکتا ہے۔

کتاب پڑھنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صغیر افراہیم کا انداز روایتی تنقید سے ذرا ہٹ کر ہے۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ انھوں نے اپنی مذکورہ کتاب میں اقتباسات کا سہارا نہیں کے برابر لیا ہے جو ان کی تنقیدی بصیرت کی ارتقا پذیری کو خط کشید کرتا ہے۔ افتراق لازمی ہے۔ پہلے وہ طالب علم تھے اب وہ استاد ہیں۔

محولہ کتاب پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ چند پارکھ کسی فن پارے یا فن کار

کے متعلق گفتگو کر رہے ہیں اور یہ گفتگو کی حیثیت غیر رسمی ہے۔ جیسا کہ عام سنجیدہ گفتگو میں ہوتا ہے، بات سے بات نکلتی جاتی ہے۔ عام گفتگو میں اصطلاحات کا استعمال کم سے کم ہوتا ہے، صغیر افراہیم نے بھی اصطلاحات کا استعمال کم سے کم کیا ہے۔ بعض مقامات پر تو ایسا محسوس ہوتا ہے قاری بھی اس گفتگو میں برابر کا شریک ہے۔ 'مصنف کی موت' کا ذکر تو بہت ہوتا ہے اور بہت ہو چکا ہے۔ صغیر افراہیم اس مفروضے کی براہِ راست تو نہیں بلکہ بالواسطہ نفی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اپنی تحریروں میں وہ صرف متن پر ہی نہیں بلکہ مصنف پر بھی خوب خوب گفتگو کرتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے متن کے حوالے سے مصنف کی موجودگی لازمی ہے۔ صغیر افراہیم کے تنقیدی جہات کے اسی پہلو پر مزید گفتگو کی ضرورت ہے اور مجھے امید ہے کہ ایسا ہوگا۔ ویسے تو مکمل کتاب بہت کارآمد ہے، تاہم جیلانی بانو کے نہایت ہی کمزور افسانے 'راستہ بند ہے' پر 'جفت و طاق' کی سی کیفیت سے مکالمہ محل بحث ہے۔ پہلے تو انھوں نے مذکورہ افسانے کی تمام کمزوریوں کا احاطہ کیا اور قارئین کو یہ باور کروا دیا کہ افسانہ نہایت ہی کمزور ہے اور پھر پلٹی مارتے ہوئے (جملے کی فصاحت یا عدم فصاحت کے لیے معذرت) یہ ثابت کر دیا کمزور ترین فن پارے میں بھی خوبیاں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

لب ولباب یہ کہ ابھی صغیر افراہیم نے لکھا ہی کتنا ہے۔ وہ مزید لکھیں گے اور ان پر مزید لکھا جائے گا۔ صغیر افراہیم کی تنقیدی بصیرت ارتقاء کی منزلیں طے کر رہی ہے۔ جینوئن فن کار کبھی تھکتا نہیں۔ صغیر افراہیم ابھی بھی تازہ دم ہیں۔

(سکندر احمد کی آخری تحریر)

●●●

rekhta
مضامین سکندر احمد
Mazameen-e-Sikandar Ahmed
Edited by : Ghazala Sikandar
arshia publications
arshiapublicationspvt@gmail.com
ISBN 978-93-81029-37-4
9 789381 029374
A for Arshia Publications